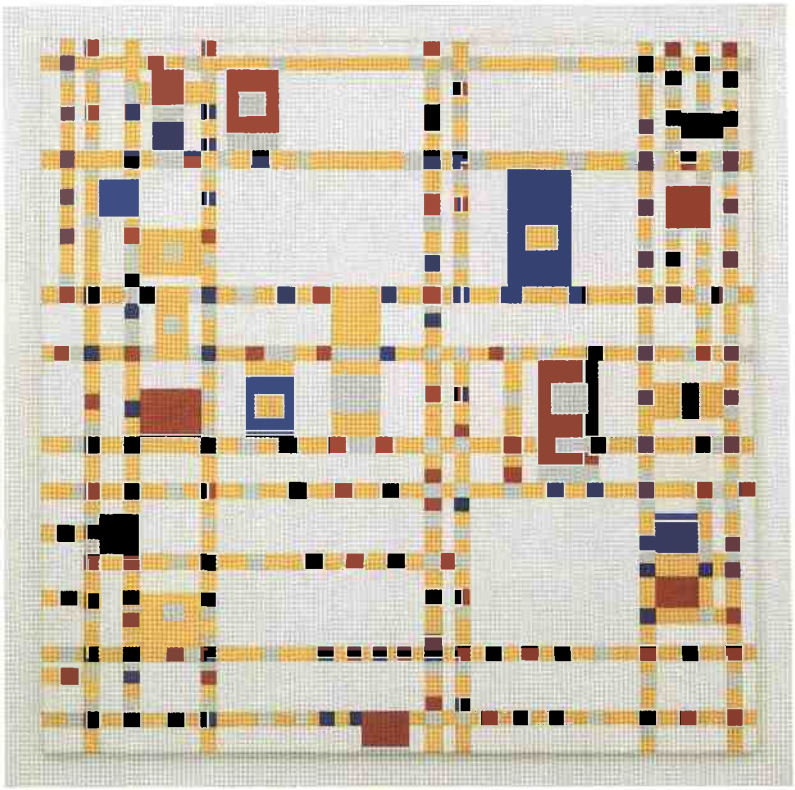
AUTORI VARI

ANDRIESSEN



a cura di
Enzo Restagno

EDT

Biblioteca di cultura musicale

Autori e opere

Musica contemporanea

Collana diretta da Enzo Restagno

12

La pubblicazione di questo volume è stata promossa
dall'Assessorato per le Risorse Culturali e la Comunicazione della Città di Torino
in occasione dell'edizione 1996 di Settembre Musica

Redazione di Sergio Bonino

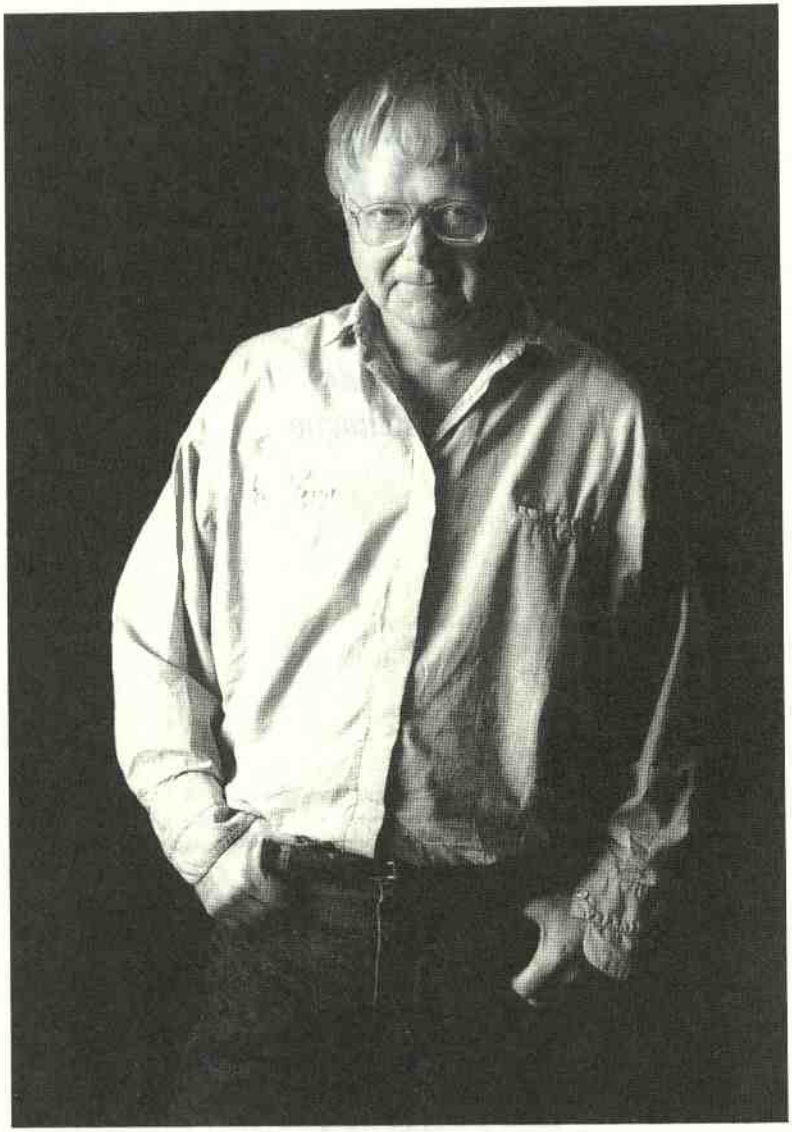
via Alfieri, 19 - 10121 Torino
ISBN 88-7063-289-X

AUTORI VARI

ANDRIESSEN

a cura di
Enzo Restagno

EDT



Louis Andriessen

Indice

PARTE TERZA - *I testi*

APPENDICE

Presentazione

György Ligeti, Hans Werner Henze, Goffredo Petrassi, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Elliot Carter, Franco Donatoni, Sofija Gubajdulina, Alfred Schnittke, Steve Reich, Luciano Berio, Louis Andriessen sono i dodici compositori ai quali un anno dopo l'altro Settembre Musica ha dedicato non soltanto ampie rassegne di concerti ma anche un volume monografico, venendo così a costituire una vera e propria collana di studi sulla musica contemporanea che ha raccolto un vasto successo internazionale certificato dalla traduzione del volume su Carter in inglese, di quello su Nono in francese e ora anche di quello su Sofija Gubajdulina in russo.

Si tratta di dodici fra le voci più alte della musica del nostro tempo, per alcune delle quali già si apre la prospettiva della classicità. L'autore al quale sono consacrati la diciannovesima edizione di Settembre Musica e il dodicesimo volume della nostra collana, è l'olandese Louis Andriessen, un compositore nato a Utrecht cinquantasette anni fa, e quindi realtivamente giovane. Tuttavia Andriessen è oggi una delle voci più significative della vita musicale internazionale. La sua musica viene eseguita sempre più di frequente nella maggior parte dei paesi del mondo e i musicisti dell'ultima generazione guardano a lui come a un modello, poiché nelle sue composizioni si attua felicemente una sintesi di mondi musicali restati fino a oggi rigorosamente separati. L'antico, il moderno, l'esotico, il jazz, il rock e tutte le numerose ramificazioni del genere pop si sommano e si incrociano nei suoi lavori in una prospettiva capace di distinguere, e quindi ricomporre in nuova unità, gli stili più disparati.

Qui si vorrebbe però richiamare l'attenzione soprattutto sulla realtà sociale e culturale che la musica di Andriessen rappresenta con tanta autorevolezza, ovvero sulla vita musicale dell'Olanda. Negli anni passati Andriessen è stato anche un formidabile organizzatore musicale: professore di composizione al Conservatorio Reale dell'Aia, fondatore di gruppi specializzati nell'esecuzione della musica contemporanea, esecutore egli stesso, ha insufflato in tutte queste attività uno spirito critico e rivoluzionario contrassegnato da una sincerità e un entusiasmo che ben emergono dalle conversazioni con Enzo Restagno che costituiscono la prima parte di questo libro. Ciò che stimiamo e ammiriamo in questo modo di fare

musica è la capacità di rivolgere tanta attenzione allo sviluppo sociale e culturale del pubblico, facendo sì che la musica non sia un capitolo a sé della cultura, ma un formidabile strumento di crescita sociale e intellettuale.

L'operazione Andriessen è stata per Settembre Musica e la città di Torino l'occasione per una conoscenza più approfondita della vita culturale olandese e, sia detto senza presunzione, Torino con il suo festival si è riconosciuta molto vicina agli ideali e al modo di operare di quel civilissimo e solido partner europeo che è l'Olanda, al punto di progettare una cooperazione futura che vada al di là dei consueti e talvolta un po' retorici gemellaggi. Una volta di più con Andriessen la musica si è rivelata all'altezza della sua secolare tradizione di grande comunicativa, capace cioè di precedere con lo spirito la formulazione ufficiale dei trattati.

Torino, luglio 1996

L'Assessore per le Risorse Culturali
e la Comunicazione
Ugo Perone

Prefazione

Con la monografia dedicata a Louis Andriessen, Settembre Musica entra in una delle zone più sensibili della musica di oggi. In Italia la musica di questo compositore olandese non è ancora molto conosciuta, ma anche da noi non sono rari i giovani musicisti che guardano a lui come a un leader. Nella sua opera non ci sono ricette speciali, ma un'attenzione acuminata rivolta a tutte le manifestazioni del mondo sonoro circostante. Basterebbe questo a fare di Andriessen un punto di riferimento per molti compositori europei e americani che muovono oggi verso una concezione della musica capace di abbattere le barriere fra gli stili e i generi; ma a considerarla in questo modo soltanto, l'attività di Andriessen risulterebbe imperdonabilmente impoverita. Per quanto vivace ed entusiasmante la visione di una musica senza confini, né geografici né stilistici, sarebbe poca cosa, una velleità superficiale, oserei dire. La forza delle soluzioni di Andriessen sta nel considerare con identica disinvoltura e intelligenza tutta la musica: Bach, Stravinsky, Chopin, Guillaume de Machault, Ravel, Berio, Josquin e Boulez sono per Andriessen meravigliose occasioni per conoscere le articolazioni attraverso cui il pensiero compositivo prende forma; ma senza nulla togliere all'ammirazione per i compositori e per le opere, l'attenzione è rivolta alla musica, ovvero agli spunti e alle intuizioni che le consentono ogni volta di manifestarsi. È normale che un'attenzione del genere possa spostarsi da Bach al jazz, da Stravinsky alla musica popolare, ma quella disinvoltura è frutto di un'educazione alla libertà che nasce da un continuo sforzo di rimuovere i pregiudizi e le utopie.

I pregiudizi che nascono da una formazione accademica e da una società irriducibilmente eurocentrica sono facilmente immaginabili, ma Andriessen ha avuto l'occasione di trascorrere gli anni della sua formazione in un paese particolarmente sensibile alle aspirazioni democratiche e alle tensioni ideologiche che attraversavano l'Europa degli anni Sessanta. Più complesso e, in una certa misura, ambiguo è il problema delle utopie che hanno segnato la vita culturale e sociale di quegli stessi anni. Le utopie nascono da una certa mancanza di realismo; ne sono spesso stati elencati e lodati i meriti, ma in questa considerazione benevola già agisce un discer-

nimento critico capace di isolare gli slanci ideali dalle conseguenze estreme. Le utopie sono benefiche se coloro che le formulano e che credono in esse sono a un certo punto capaci di scorgerne i limiti e di superarle. Attraverso quali strumenti si possa realizzare il superamento delle utopie, o anche semplicemente il loro aggiornamento, è un problema aperto al quale ognuno deve trovare una propria risposta. Tra le varie soluzioni possibili ce n'è però una che ha il pregio di una maggiore incisività ed eleganza: quella dell'ironia.

Andriessen ha vissuto gli anni della sua formazione intellettuale e artistica in un periodo costellato di utopie che non sono ancora definitivamente tramontate. Le ha affrontate con un entusiasmo non privo di un robusto senso della storia, con realismo dunque, e anche con un'affinità sempre più spiccata con lo spirito di Erasmo da Rotterdam.

L'intreccio fra utopia, concretezza e ironia è nella sua vita e nella sua opera così originale e serrato da suggerire una breve rievocazione che mi pare la migliore introduzione a questo libro.

* * *

Louis Andriessen è nato a Utrecht il 6 giugno 1939 da una famiglia dedita alla musica da diverse generazioni. Il padre Hendrik aveva iniziato la carriera alla maniera antica, suonando l'organo e dirigendo il coro nella cattedrale cattolica di Utrecht, ma con il tempo era diventato un'autorità riconosciuta della vita musicale olandese, direttore del Conservatorio Reale dell'Aia e compositore di successo. Era anche un notevole didatta e un uomo di vasta cultura, animato da una grande passione per la civiltà latina e quella francese in particolare.

A cinquantasette anni il figlio Louis è oggi una delle personalità più forti e significative della musica contemporanea, un compositore e un didatta capace di indicare modi di pensare che scavalcano le crisi e le polemiche di un'epoca impigliata in una mutazione profonda degli indirizzi estetici e del gusto.

Nella formazione di Andriessen l'aspetto più singolare è dato dall'attenzione per la musica extracolta, avvertita come un fenomeno da integrare in una realtà più complessa. Da un lato ci sono anni di studi accademici svolti dapprima fra le pareti domestiche e poi tra quelle del Conservatorio Reale dell'Aia, dall'altro un'educazione alquanto avventurosa, intenta a mettere a frutto le sollecitazioni più intriganti offerte dal mondo circostante: jazz, musiche di strada, teatro d'avanguardia, movimenti giovanili, suggestioni forti provenienti dall'America dove, afferma Andriessen, hanno imparato per primi «a sbarazzarsi della linea Wagner-Mahler-Schoenberg che è stata la cosa più importante nella cultura musicale dell'Europa occidentale a partire dalla seconda guerra mondiale».

Non era facile compiere una sintesi del genere, e probabilmente Andriessen, allora poco più che ventenne, non era neppure consapevole

della portata del progetto che lo avrebbe impegnato per anni. Era però decisissimo a mettere a soqquadro le buone maniere dell'educazione musicale, magari con l'aiuto di un grande maestro; e così, ottenuta una borsa di studio, andò a Milano a bussare alla porta di Luciano Berio. Nell'atmosfera cordiale di casa Berio Andriessen si integrò benissimo: accompagnava Cathy Berberian al pianoforte e passava ore e ore con Luciano seguendo i pensieri del maestro, che dall'analisi delle partiture passavano alla filosofia e alla fonetica costruendo connessioni logiche fantasiose ed esaltanti, nelle quali un dettaglio inaspettato poteva risplendere in una luce rivelatrice. Nella casa di Berio e di Cathy, dove andavano e venivano Umberto Eco, Edoardo Sanguineti e tanti altri amici, il giovane Andriessen deve aver trovato non poche conferme e alcune illuminazioni, ma quel progetto di una musica libera dai condizionamenti delle mode imperanti poteva essere realizzato solo un giorno dopo l'altro, superando pregiudizi e contraddizioni che a quell'epoca possedevano una forza paralizzante.

Ogni artista, si obbietterà, dovrebbe essere in grado di coniugare la tradizione con le sollecitazioni del presente, ma questa coniugazione è diventata nel nostro tempo terribilmente difficile, perché come si fa a mettere insieme l'anelito a una condizione più libera e la tradizione quando quest'ultima viene definita superata e inutile? Nella scelta univoca e coraggiosa alla quale molti musicisti del nostro tempo si sono sentiti chiamati c'era in agguato il conformismo, che quasi sempre si cela nei radicalismi che tendono a farsi parola d'ordine. Credi di essere disciolto da ogni condizionamento e invece ti muovi nei recinti di un'iconoclastia che è diventata un imperativo categorico. Vai avanti pieno di fiducia e alla fine non sai più bene se le cose in cui credi siano realmente tue o il frutto di convinzioni alle quali ti sei associato e che forse rispecchiano soltanto in parte le tue esigenze. L'ostilità dei reazionari ti conforta perché ti fa credere di essere nel giusto, perché l'ansia di un rinnovamento profondo tu la senti davvero. Fa un gran bene sentirsi criticati e detestati da certa gente, ma questo giusto sentimento cela un'insidia che Kierkegaard avrebbe saputo facilmente svelare: nel conforto che nasce dal confronto tra le nostre buone intenzioni e il bieco orizzonte dei reazionari si cela un atto di invisibile arroganza, e arroganza vuol dire in questo caso accecamento, perdita del senso autocritico. Così la tua coscienza si rinsalda, ma in questo rinsaldarsi forma un guscio di solida dialettica che protegge un nucleo intimo fragile e incerto. Si diventa abili nelle schermaglie dialettiche, si diventa professionisti della provocazione, e in tutto quel battagliare e costruire strategie quasi ci si dimentica della propria intima debolezza. E se quel nucleo intimo, così ben protetto dalle agili reti della dialettica, racchiudesse soltanto utopie? se il salto verso una dimensione radicalmente nuova fosse un'illusione, o, come si diceva una volta, una sublime scorciatoia per l'inferno?

Argonauti o babbei? Questo è il problema.

Molti musicisti radicali hanno combattuto in quegli anni, oggi abba-

stanza lontani ma in fondo non ancora ben compresi, le loro battaglie. Con l'implacabilità di un Robespierre o con l'arguzia destabilizzante di qualche moderna reincarnazione di Socrate hanno difeso fino all'estremo le loro utopie in una sorta di rilancio continuo e disperato, come un giocatore che perde e a ogni mano deve raddoppiare la posta: deve essere stato terribile. Non tutti, però, sono finiti in quella spirale di utopie; qualcuno ha saputo conservare uno sguardo più calmo e obbiettivo, ovvero la capacità di guardare intorno a sé e magari anche dietro di sé, con la convinzione che le pieghe della storia non erano state completamente stirate e messe in luce e che proprio in quelle pieghe si potevano nascondere delle chance. La storia di questi musicisti è oggi particolarmente interessante: ci interessa infatti sapere come si è potuto essere radicali senza smarrirsi nelle utopie del radicalismo.

Andriessen è stato ed è ancora un radicale, ma nel suo modo di esserlo si coglie la prima ragione della forza e dell'attualità della sua musica. Nella storia, in special modo in quella del suo paese, ha saputo riconoscere elementi rivoluzionari ma anche costruttivi, scaturiti da una rara e fertile commistione di spirito religioso e di senso pratico. Il rigore etico del protestantesimo, con la sua vocazione ad andare fino in fondo alle cose e a investire il singolo della massima responsabilità, è la premessa ideale per far germogliare un autentico spirito rivoluzionario, e Andriessen non manca di osservare come ad esempio il rigore intellettuale di Mondrian sia un prolungamento estetico di quello spirito eticamente così severo. Ma non di solo rigore si tratta; accanto alla tradizione della severità convivono la tolleranza e il senso pratico, come dire il laicismo di Spinoza e la costruzione delle navi con cui fondare un vasto impero commerciale. La civiltà dell'Olanda, così abile nel filtrare e mescolare interessi e attrazioni provenienti dai paesi vicini e dai continenti più lontani, continua a germogliare nell'opera di questo musicista così eclettico ma anche così straordinariamente capace nel ricondurre a unità sollecitazioni tanto diverse sempre sentite e vissute come proprie.

Negli anni in cui studiava al Conservatorio Reale dell'Aia Andriessen si incantava ascoltando suonare il jazz e ogni genere di musica di intrattenimento; era anche un abile pianista e di questo talento ha saputo servirsi come di uno strumento per comunicare con gli altri, annodando amicizie e collaborazioni. Ha suonato il pianoforte nelle più svariate formazioni, ha fondato complessi in cui collaboravano jazzisti e musicisti di estrazione classica, ha lavorato nei teatrini sperimentali, seguito le scie di Brecht, composto e suonato musiche di strada e di protesta. Ha parlato parecchie lingue, viaggiato molto, magari per ripercorrere i passi di Stravinsky, letto un'infinità di libri con stupefacente disordine, incontrato un'infinità di persone.

Al centro di quella vita errabonda ma solidissima c'erano le convinzioni ideologiche migliori della sua generazione, quei fervori che hanno fatto degli anni Sessanta il vero punto di partenza dal quale si è sviluppata la

civiltà che ancora stiamo vivendo. L'Olanda era all'avanguardia nell'accogliere i fermenti che provenivano allora dall'America ed era in grado di anticipare quelle tensioni che nel resto dell'Europa avrebbero dato vita ai movimenti del '68. Quello spirito rivoluzionario olandese era però in sintonia con la propria storia; si trattò infatti di uno spirito quanto mai pratico e costruttivo, capace di affrontare con uguale decisione la sfera religiosa e quella laica. Nella vita musicale ne scaturirono conseguenze felicissime: alta specializzazione nel coltivare gli stili e la prassi esecutiva, sia nella musica antica sia in quella contemporanea, informazione rapida e tempestiva circolazione di tutte le esperienze più nuove e, soprattutto, la capacità di coltivare un pubblico che si può considerare oggi tra i più preparati del mondo.

I compositori come Andriessen, pur vivendo entro il gran fiume dell'avanguardia, erano, come si è notato, dotati di maggior realismo, e realismo vuol dire in questo caso provare interesse e attrazione per l'esistente, saper immaginare le chance offerte da quel mondo sonoro circostante che è in continua mutazione. Il mondo sonoro circostante, per quanto illimitato, non è però un concetto teorico; è una realtà variegatissima che chiede di essere esplorata con quello speciale acume che è in grado di produrre nella materia sonora vere e proprie mutazioni.

Il canto popolare, le musiche di etnie lontane, i procedimenti della musica antica, sono le dimensioni che più abbondantemente sono state esplorate dai compositori delle ultime generazioni. Si provi a considerare la musica di Luciano Berio, di György Ligeti, di Steve Reich, di Peter Maxwell Davies, di Harrison Birtwistle e si vedrà quanta importanza abbiano avuto le tecniche dell'hoquetus, dell'isoritmia, degli organa di Notre-Dame, dei tamburi del Ghana e della cantillazione ebraica; quali influssi siano state capaci di esercitare le musiche dei pigmei Banda Linda, le intricate polifonie dell' "ars subtilior" unitamente a suggestioni meno austere provenienti dal rock, dal jazz e dalla musica di consumo, magari passando per i filtri del nastro magnetico e dei più moderni apparati elettronici.

Louis Andriessen è passato attraverso tutte queste esperienze e non solo per l'ovvia ragione di essere stato allievo di Luciano Berio, ma anche per quel suo rapporto empirico con la musica che si manifesta nel sedersi al pianoforte a suonare con altri musicisti, nel mettere in piedi in quattro e quattr'otto un complesso di amici e studenti con i quali verificare le ipotesi scaturite dallo studio teorico, per affermare una teoria o magari per contestarne un'altra; perché la musica è per Andriessen strumento di ricerca e di dialogo, uno strumento niente affatto recalcitrante a esprimere anche convinzioni ideologiche e filosofiche. Prima di vedere, però, come la sua musica sappia caricarsi di significati filosofici occorre considerarne l'eccezionale concretezza e plasmabilità, qualità nate da quella volontà di osservazione, mimesi e assimilazione di ogni genere musicale.

Quand'ero ragazzo improvvisavo molto al pianoforte suonando con gli amici. Trovavo nel jazz una grande libertà, e perfino anarchia nella musica di Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Miles Davies. La musica che scrivevo era allora più vicina a quella di Stravinsky e di Copland. Nella mia opera ho cercato di procedere verso una integrazione di quegli elementi. Suonare il bebop sugli strumenti ad arco è ovviamente impossibile, anidiomatico addirittura, e tuttavia potrebbe essere interessante. Io amo l'impossibile, mi piace mettermi in situazioni difficili. Considero il comporre come un esperimento.

Il jazz, il rock, il soul, il funky, il boogie-woogie, il ragtime non sono spezie per insaporire i piatti ammanniti dal compositore; sono piuttosto manifestazioni di energie vitali da esplorare nelle loro componenti più intime e queste ultime potrebbero essere innestate su strati differenti dell'esperienza musicale, vicini e lontani nel tempo e nello spazio.

Ci sono nel far musica, sembra pensare Andriessen, dei comportamenti di base che assumono di volta in volta sembianze diverse e il compositore decide di entrare in questo gioco prelevando qualcuno di quei comportamenti per portarlo entro contesti diversi. È la grande lezione di Stravinsky e di Berio, e più universalmente della storia che, a saperla interrogare, non smette di rivelare nelle cose che esistono, anche in epoche e climi lontani, sorprendenti analogie. L'intelligenza del compositore consiste nel cogliere quelle analogie, nello smontare i processi per inventarne ogni volta di nuovi. Esemplare in questo senso è l'operazione critica condotta da Andriessen sul minimalismo americano.

Decise con gli studenti della sua classe di composizione di dedicare una lunga indagine critica a questo movimento che sempre di più si mostrava capace di fare proseliti un po' in tutto il mondo. Nel considerare i procedimenti minimalisti, che pure avevano lasciato tracce notevoli in *De Staat*, Andriessen fu indotto a dichiarare: «Sentivo l'esigenza di lavorare con delle forme ampie. Steve Reich e Philip Glass hanno forme lunghe, ma non ampie. Lavorando con forme ampie si stabilisce in qualche modo un rapporto con la storia». Di lì a poco la composizione di *De Tijd* segnò il raggiungimento di questa emancipazione: «Decisi di scrivere qualcosa che suonasse come un pezzo che non si sviluppa. Per ottenere un risultato del genere dovevo ricorrere a una specie di montaggio di passi. Decisi quindi di non usare ripetizioni, ma di far suonare il tutto come se fosse pieno di ripetizioni, il che voleva dire che ogni battuta era diversa da quella precedente».

Il minimalismo americano – questa è la critica di Andriessen – ha avuto spesso un carattere mistico e orientaleggiante che ha finito con l'imparentarlo con la cultura del sogno. La reazione immaginata da Andriessen non potrebbe essere più radicale. Di *De Staat*, l'opera che maggiormente si rivela permeabile alle tecniche ripetitive, dice: «L'ho scritta per dare il mio contributo alla discussione sul ruolo della musica nella politica». La presenza dei testi tratti dalla *Repubblica* di Platone e il martellare furioso degli

accordi scanditi dagli ottoni sono quanto di più lontano si possa immaginare dal carattere mistico e orientaleggiante di talune manifestazioni del minimalismo americano.

Con il suo forte impegno ideologico *De Staat* esprime benissimo la tendenza di Andriessen ad argomentare in musica, e al tema del "ruolo della musica nella politica" farà seguito pochi anni dopo con *Mausoleum* la riflessione sull'anarchismo. In quest'opera, dedicata alla memoria di Bakunin, si manifesta con la massima evidenza uno dei tratti più importanti della personalità di Andriessen, che vorrei definire vocazione all'eloquenza attraverso la frugalità. Del minimalismo sopravvive qui praticamente soltanto l'esigenza della riduzione del materiale sonoro ai minimi termini. Ed è difficile immaginare una riduzione più drastica di quella che si attua in questa partitura. Alla base degli avvenimenti musicali che si producono in *Mausoleum* c'è l'intervallo di seconda maggiore, ma ecco che da quelle due seconde maggiori che forniscono il materiale di base (fa-sol e la bemolle-si bemolle) si dirama una serie di simbologie capaci di innervare la struttura complessiva dell'opera: due intervalli di seconda maggiore; due tipi di battute (una lunga e una breve); dualismo fra asimmetria e uniformità tra zone ritmiche contigue; divisione dell'opera in due parti, rapida la prima e lenta la seconda in forma di corale, nella quale cantano due baritoni.

In altri componimenti, i giovanili *Nocturnen*, le più recenti *Dances* o in *Hadewijch*, Andriessen ha mostrato di saper intonare canti lirici dai profili suadenti e preziosi, ma nelle opere più ricche di concetti come *De Staat* e *Mausoleum*, il canto lirico sarebbe una flagrante assurdità. Componimenti del genere sono grandi argomentazioni in musica e allora il canto si prosciuga e rinuncia ad ogni seduzione. Le quattro voci femminili di *De Staat* e i due baritoni di *Mausoleum* non adottano neppure la tecnica della recitazione intonata; intonano un canto spoglio e talvolta aspro il cui compito pare soltanto quello di rendere più incisiva e persuasiva la parola, conferendole una sorta di arcaica solennità oracolare. A differenza di tante opere contemporanee, in questi componimenti di Andriessen l'aspetto fonematico e quello semantico non si separano, magari per alludere ad altri livelli di comunicazione, ma si sostengono a vicenda, si compenetrano in nome di una superiore ed essenziale forma di eloquenza.

Le riflessioni sull'anarchismo e sul ruolo della musica nella politica sembrerebbero concetti piuttosto astratti per essere trattati in musica, ma in confronto al tema che ispira l'opera *De Materie* si tratta ancora di poca cosa. In questo caso il tema è addirittura quello del rapporto tra lo spirito e la materia. Filosofeggiare con le note non è, nella storia della musica strumentale, una tendenza troppo peregrina, ma portare sulla scena siffatti argomenti è un'altra casa e nel caso di Andriessen quello che ci colpisce è la capacità dell'autore di rivestire quei temi di una rara concretezza, di farli incarnare in figure e momenti della storia. Il rapporto fra lo spirito e la materia genera nelle quattro parti di *De Materie* una serie di parabole sto-

riche legate da un fitto sistema di corrispondenze. La teoria atomistica di Gorlaeus si rispecchia nella prima parte dell'opera nella costruzione di una nave; nella seconda le visioni mistiche della poetessa Hadewijch mostrano come il più ardente sentimento religioso possa confondersi con l'estasi erotica; nella terza si può osservare come l'aspirazione verso l'astrattismo, cui tende l'arte di Mondrian, abbia la sua origine in una serie di pulsioni concrete che in quell'astrattismo trovano un riscatto simile a una sublimazione; nell'ultima parte le scoperte scientifiche di Madame Curie vengono intrecciate alla sua umanissima tristezza per la morte del marito Pierre.

Si riconosce in questo modo di procedere l'influenza benefica del teatro didattico di derivazione brechtiana, ma a operare in profondità è un saldissimo intreccio di semplicità e complessità. Nei momenti più critici della sua storia il linguaggio musicale, sostiene Andriessen, mostra la tedenza a ridurre drasticamente il materiale. Per andare avanti è necessario in certi momenti saper semplificare, e Monteverdi, con il passaggio dalla polifonia alla monodia, è lì per dimostrarlo. Le varie crisi che hanno segnato il linguaggio contemporaneo ci prospettano una condizione analoga: materiali troppo sofisticati che esigono di essere semplificati. Il minimalismo è un esempio di semplificazione ma non l'unico; con pochi chiari concetti, perché no di derivazione politica o filosofica, si può procedere a una drastica riduzione dei materiali, ma al tempo stesso a una forte simbolizzazione dei medesimi. E non è ancora sufficiente: l'esperienza dei linguaggi diversi (jazz, rock, musiche etniche) non va assolutamente sprecata. Quei linguaggi hanno infatti accumulato nel tempo una carica di gesti significativi e immediati, di timbri, di ritmi, di articolazioni che hanno il pregio di una immediata riconoscibilità. Il compositore, Stravinsky docet, deve saper scomporre e ricomporre, spostare quei segni in altri contesti, ivi compresi quelli della storia, anche piuttosto remota. Accade così che in una partitura di Andriessen a dominare sia un unico intervallo (è il caso delle seconde di *Mausoleum*). Altre volte possiamo trovarci di fronte a un disciplinato grandinare di accordi (la prima parte di *De Materie*) o magari a un boogie-woogie che fa da ostinato (la terza parte di *De Materie*).

Sembra semplice, e in un certo senso lo è, ma a un esame più attento ci si avvede che quel martellare di accordi e quel pulsare di boogie-woogie sono il riflesso moderno delle forme antiche della toccata e della passacaglia e si tratta di riflessi precisi, calibratissimi, che nascono dall'aver saputo scovare quelle corrispondenze intime per poi svilupparle con minuzia. Non si tratta di saper coniugare, come in un astuto colpo di mano, il boogie-woogie e la passacaglia giocando sul fatto che entrambi appartengono alla categoria musicale dell'ostinato; l'indagine di Andriessen scende alquanto più in profondità, fino a cogliere le ragioni spirituali che stanno alla base del fenomeno della ripetizione. Sono indagini che non esitano a esplorare le categorie del tempo e della velocità, la natura del ritmo e della percezione. Lavori importanti come *De Tijd* e *De Snelheid* documentano quel travaglio, ma affinché questo non si perda nei fumi dell'astrattismo ci

sono a disposizione quei concretissimi segnali provenienti dalla musica di consumo, quelle inflessioni che immediatamente destano nella coscienza dell'ascoltatore dei riflessi. I sassofoni, le chitarre elettriche e le batterie possono tranquillamente risuonare anche nei pressi degli oracoli antichi e i quartetti d'archi possono benissimo seguire i percorsi folli e accidentati del sax di Charlie Parker; ma quegli innesti, quelle formulazioni di nuovi contesti con materiali talvolta davvero minimi nascono da un ricercare che non si appaga facilmente, da una disinvoltura che nasconde una tenacia e una sensibilità difficilmente immaginabili.

Torino, luglio 1996 *Enzo Restagno*

Nota dell'editore

Le traduzioni dei saggi di questo volume sono di:

Antonio Cirignano: *Louis Andriessen sulla concezione di "De Tijd"*, di Elmer Schoenberger.

Luciana Galliano: *"De Materie". Doppia esposizione di spirito e materia*, di Frans van Rossum; *Rosa*, di Mark Swed.

Maria Clara Pasetti: *Conversazione tra Frans van Rossum, Sytze Smit e Louis Andriessen*; libretti di *De Materie* e di *Rosa*.

L'editore ringrazia la casa editrice Donemus di Amsterdam per l'autorizzazione a riprodurre il testo di Elmer Schoenberger e l'intervista di Frans van Rossum; Boosey & Hawkes per l'autorizzazione a pubblicare la traduzione italiana del libretto di *De Materie*; Peter Greenaway per la gentile concessione a tradurre il libretto di *Rosa*.

Parte prima

La vita

Conversazione tra Enzo Restagno e Louis Andriessen

R. – *Tuo padre era organista nella cattedrale di Utrecht e la domenica mattina, secondo un'antica consuetudine, suonava Bach e si lanciava in libere improvvisazioni. Tu te ne stavi seduto accanto all'organo osservando e ascoltando: forse si potrebbe individuare in questo bozzetto l'inizio della tua carriera musicale.*

A. – Non ricordo se mio padre suonasse Bach in quelle occasioni, ma ricordo che era anche direttore del coro, e come tale gli toccava un paio di volte la settimana fare le prove con il coro dei ragazzi. Bach era però un compositore di cui si parlava tanto in casa nostra e lo si eseguiva spesso sui due pianoforti che avevamo a disposizione. Mi sono restate invece ben vive nella memoria le sue improvvisazioni, che in qualche modo si avvicinavano a quel mondo sonoro di César Franck per il quale mio padre aveva un'autentica adorazione. Era un francofilo appassionato, e Chausson, Josquin Despres e Debussy erano i compositori che amava. Ricordo che in casa c'era un ritratto di Lorenzo Perosi, le cui messe mio padre apprezzava molto per il loro carattere spiccatamente italiano ma non troppo sentimentale. Se ripenso a quegli anni mi torna in mente il coro istruito da mio padre che cantava spesso brani di Despres e di Palestrina: la messa domenicale nella cattedrale di Utrecht in quelle occasioni si trasformava in un gran concerto. Il suono dell'organo di mio padre che mi ero abituato ad ascoltare ha forse qualcosa a che vedere con la musica che scrivo oggi; si tratta infatti di una musica nella quale la melodia è sostenuta da un'armonia sottostante.

R. – *Stiamo parlando della cattedrale di Utrecht, delle messe di Perosi, dei grandi concerti domenicali: la tua famiglia era cattolica se non sbaglio.*

A. – Sì. Non posso dire di essere un cattolico praticante, ma ho avuto un'educazione liberale-artistico-cattolica. Ho dei bei ricordi.

R. – *Ma quando te ne stavi lì accanto a tuo padre che faceva all'organo le sue improvvisazioni, quanti anni avevi?*

A. – Tre o quattro.

R. – *E conservi qualche ricordo di quelle impressioni?*

A. – Sì, ma è difficile distinguere se si tratti di ricordi veri o magari di una storia raccontata dai fratelli. Ricordo comunque che durante la messa salivo una scala che portava alla cantoria e mi sedevo vicino alla panca dell'organo dove c'era mio padre. L'organo era uno strumento di tipo romantico, con un gran suono; cosa un po' insolita per l'Olanda dove, a causa della diffusione del protestantesimo, predominano i piccoli organi di tipo barocco.

Ricordo bene che in casa nostra c'era sempre musica. Ascoltavamo la radio quando trasmetteva musiche di mio padre; non avevamo dischi, ma eravamo sei figli, ognuno dei quali faceva musica: uno cantava, uno suonava il flauto, un altro il violoncello, uno era compositore. Mia madre era una pianista professionista ed è così che ebbe modo di conoscere mio padre al Conservatorio di Amsterdam.

R. – *La tua è una famiglia di musicisti, ma da quante generazioni?*

A. – Non ricordo esattamente, posso assicurarti però che musicisti professionisti erano mio padre e mio nonno, del quale ho sentito raccontare che verso la metà del secolo scorso andava a piedi da Harlem a Bennebraek, dove dava lezioni di pianoforte a una ragazza di famiglia benestante per venticinque centesimi per poi tornarsene a casa ancora a piedi. La vita di un musicista non era facile allora in Olanda.

R. – *Tu appartieni dunque a una stirpe di musicisti come i Bach, i Puccini o i Berio.*

A. – Sì. Gli Andriessen sono una stirpe di musicisti, e poi avrai sentito dire che hanno scoperto nel DNA una componente ereditaria che riguarda proprio la musica.

R. – *L'orientamento francofilo di tuo padre è un po' sorprendente: qui in Olanda ci si sarebbe aspettato, soprattutto a quell'epoca, un orientamento germanofilo, ma mi chiedo se su questo non abbiano influito le vicende della prima guerra mondiale, quando tra Francia e Germania si creò, anche sul piano culturale, una contrapposizione estrema, con conseguente proliferazione di atteggiamenti nazionalistici. Fu allora per esempio che Debussy cominciò a essere chiamato "Claude de France".*

A. – Le vicende della guerra influirono, ma mio padre aveva assunto quelle posizioni già prima. Probabilmente alla radice di quell'atteggiamento c'era il suo essere cattolico. In Olanda e nel nord dell'Europa i cattolici sono una minoranza, e in passato era abbastanza diffuso un sentimento anticattolico. Poi c'era il compositore e organista Diepenbrock, cattolico anche lui e fornito di una vasta cultura internazionale, per il quale mio padre aveva grande ammirazione e amicizia.

R. – *Torniamo agli anni Quaranta. Ho letto in un'intervista che hai rilascia-*

to qualche anno fa una tua rievocazione del clima che si respirava in Olanda alla fine della guerra. Parlavi dell'impressione prodotta dal jazz che si cominciava allora ad ascoltare, di una stazione radio che trasmetteva musiche di Charlie Parker, Count Basie, Stan Kenton.

A. – Allora c'erano soltanto due programmi alla radio, uno dei quali si chiamava *USA Cabaret*, e lì si potevano ascoltare quelle musiche ma informazioni in grande quantità su questo tipo di musica ho potuto riceverle da mio fratello Jurriaan, che aveva quattordici anni più di me e nel 1952 tornò dall'America dove si era recato a studiare musica con una borsa di studio della Rockfeller Foundation.

R. – *Tuo fratello Jurriaan era musicista anche lui? E in America, con chi aveva studiato?*

A. – Era pianista e compositore, ed era andato a studiare a Tanglewood con Copland per restare poi due anni a New York dove collaborò con Balanchine. Ha anche composto una *Berkshire Symphony* che fu coreografata da Balanchine e Jerome Robbins nel '51.

R. – *E in seguito tuo fratello ha continuato a comporre?*

A. – Sì. Dopo il suo ritorno in Olanda si è fatto un nome come compositore di musiche per film e per il teatro. Jurriaan mi ha dato lezioni per almeno un anno, quando mio padre era ammalato, nel '55 e nel '56.

R. – *Così è stato il tuo maestro.*

A. – Sì, ed era anche molto bravo.

R. – *Possiamo riassumere un po' i tuoi studi?*

A. – Come molti ragazzi ho cominciato a studiare il pianoforte a sei anni.

R. – *Con tuo padre?*

A. – No, non ho mai studiato con mio padre. In famiglia mi hanno insegnato come studiare, ma l'insegnante era sempre un estraneo, e a tredicquattordici anni ho cominciato a comporre. Mio padre esaminava le mie composizioni con grande severità ma anche con entusiasmo. Poi sono andato al Conservatorio.

R. – *Ma questo è accaduto soltanto nel 1957: prima che cosa facevi?*

A. – Frequentavo un istituto tecnico.

R. – *A quell'età avevi già deciso di diventare musicista?*

A. – Sì, certo. Mai avuto dubbi al riguardo.

R. – *Fin da bambino?*

A. – Beh, da bambino magari ho pensato di fare il pilota o il giocatore di football, ma poi non più.

R. – *Così, senza passare attraverso i conflitti che di solito si scatenano in famiglia quando un ragazzo decide di diventare musicista, a sedici anni sei entrato tranquillamente al Conservatorio dell'Aia.*

A. – Sì, e mio padre intanto era diventato direttore di quel Conservatorio che, come saprai, è da noi il più prestigioso. In quegli anni mio padre era già ammalato, si faceva quindi l'ipotesi di un successore che avrebbe potuto essere Kees van Baaren, un apprezzato compositore di musica dodecafonica.

R. – *Se non sbaglio è stato proprio lui il tuo insegnante di composizione. Ti incuriosiva l'idea di studiare con un compositore dodecafonico?*

A. – Era un uomo che suscitava grande impressione: magro, intelligente, ma anche molto dolce, aveva quello che oggi si dice carisma. A quell'epoca scrivere musica dodecafonica era un atteggiamento molto modernista, e per me che provenivo da una cultura differente poteva essere un rischio, ma riconosco che aver impresso alla mia formazione uno sviluppo differente è stata un'occasione importante.

R. – *Quando hai cominciato a studiare composizione con Kees van Baaren avevi però già una buona formazione ricevuta da tuo padre e tuo fratello.*

A. – Sì. Loro mi avevano dato una solida preparazione in solfeggio, storia della musica, acustica e armonia.

R. – *Ti avevano fatto fare molti esercizi di contrappunto? Scrivere molte fughe?*

A. – Un po' sì, ma non troppo: mio padre e Jurriaan non erano troppo conservatori.

R. – *Prima abbiamo parlato delle influenze del gusto francese nella tua famiglia, ma ora vorrei chiederti degli eventuali influssi di un'altra tradizione. Penso alla grande tradizione fiamminga: che conoscenza ne avevi a quell'epoca?*

A. – In casa tutto ciò era molto importante, anche perché mio padre le messe di Josquin e degli altri maestri fiamminghi le aveva preparate ed eseguite in chiesa. Lui stesso aveva composto dodici messe che all'epoca venivano cantate nelle chiese cattoliche di tutta l'Olanda. Erano messe piuttosto moderne che la gente apprezzava, e si diceva che avessero un carattere che ricordava le musiche medievali dei vecchi maestri olandesi.

R. – *Era uno stile neo-contrappuntistico, alla maniera della Schola Cantorum di Vincent d'Indy?*

A. – Probabilmente no. Ricordo che mio padre trovava d'Indy un po' troppo ortodosso.

R. – *La lettura delle tue partiture mi sembra che riveli una buona conoscenza dei polifonisti fiamminghi. Negli anni di cui stiamo parlando avevi già acquisito quelle conoscenze?*

A. – Non posso veramente dire di essere stato influenzato dai maestri della scuola fiamminga. L'unico che mi ha fortemente impressionato è stato Machault, che è francese e non fiammingo. A quell'epoca per me Dufay era troppo bello, troppo perfetto e Palestrina mi sembrava troppo accademico.

R. – *E che cosa ti affascinava nella musica di Machault?*

A. – Il fatto che potevo considerarlo molto più rivoluzionario. Nella sua musica l'armonia era completamente anarchica, il ritmo molto ricco, e poi veniva impiegata la tecnica dell'hoquetus.

R. – *Ti interessava dunque la ritmica particolarmente sofisticata dell'Ars Nova francese?*

A. – Sì, ma quello che dici tu è avvenuto un po' dopo. A me interessava quel materiale ancora un po' rozzo e un po' crudo che dava al comporre un carattere avventuroso.

R. – *Quindi la musica fiamminga del Quattrocento era già un po' accademica rispetto al carattere avventuroso dell'Ars Nova francese?*

A. – Forse non è proprio così. Dufay è un grande compositore e in Josquin ci sono delle invenzioni sorprendenti; ma voglio dire che in loro trovavo una freschezza di pensiero che dopo tende a irrigidirsi.

R. – *Abbiamo parlato delle tecniche dell'hoquetus e dei procedimenti isoritmici nell'Ars Nova.*

A. – Sono cose che ho studiato a lungo e che ho usato spesso nei miei pezzi degli anni Settanta.

R. – *Leggendo le tue partiture lo si vede benissimo, ma io vorrei ora affrontare un problema più generale. Prendo atto del tuo interesse per Guillaume de Machault e per l'Ars Nova francese, e penso all'interesse di Steve Reich per gli organa di Perotinus; mi viene in mente il rapporto fertilissimo di Harrison Birtwistle con l'Ars Nova, di Peter Maxwell Davies con la musica medievale e quello più recente di Ligeti per le composizioni ritmicamente più sofisticate del Trecento. A questo punto mi chiedo se questo risuonare della musica antica nel pensiero di tanti compositori di oggi non rappresenti un argomento che andrebbe indagato in profondità. Vorrei proprio sapere che cosa ne pensi tu.*

A. – Secondo me rapporti del genere non sono da spiegare; mi sembra che siano sempre esistiti dei compositori rivoluzionari che vanno a cercare la rivoluzione dentro la storia. John Cage, per esempio, parlava sempre di Satie perché anche Satie faceva una musica senza sviluppi e senza dinamiche. Non c'è nulla di straordinario in tutto questo: è sempre stato così.

R. – *Stavamo parlando degli anni Cinquanta che ormai sono lontani quasi mezzo secolo. Erano gli anni della ricostruzione, dei grandi progetti di cambiamento che si sono rivelati poi delle illusioni. Tu eri molto giovane allora,*

ma già abbastanza sensibile e perspicace per avere idee proprie al riguardo: come li vedevi allora e come li vedi oggi quegli anni Cinquanta?

A. – Nello stesso modo.

R. – *Ti prego, abbi pazienza; per me la tua testimonianza è preziosa: dimmi come li vedevi e come li vedi quegli anni.*

A. – Gli anni Cinquanta li vedo come la gabbia in cui ci aveva rinchiusi la guerra fredda; me ne ricordo benissimo e la coscienza che ne avevo allora e che ne ho oggi è la stessa. C'era il jazz, che mi sembrava una voce della libertà, ma c'era anche il pensiero assillante e continuo di come fare a liberarci da quella gabbia. Intanto mio padre, che era un uomo liberale e pieno di fervore, mi portava nei musei e mi spiegava la bellezza delle arti figurative. All'Aia abitavamo vicino al Museo municipale dove c'era una grande collezione di Mondrian e inoltre venivano organizzate delle mostre che cambiavano continuamente. Guardavamo tutto con enorme attenzione perché il mondo era molto piccolo allora; non si viaggiava, ancora non esisteva il turismo di massa e non c'erano soldi.

R. – *Così grazie a tuo padre hai avuto la rivelazione di Mondrian e dell'arte moderna.*

A. – Sì, e non solo. Mio padre leggeva sempre la sera, e io ho preso da lui anche quell'abitudine. Come puoi vedere ho libri dappertutto, in ogni angolo e in ogni piano della casa.

R. – *E che cosa leggevi allora?*

A. – Ho cominciato con la letteratura dell'assurdo: Pirandello, Ionesco, Beckett. Ricordo che nel '58 andai a Parigi con un amico a vedere due lavori di Ionesco, *La leçon* e *La cantatrice chauve*. Cinque anni dopo, quando vivevo a Milano e studiavo con Berio, ricordo di aver visto la *Vita di Galileo* di Brecht nell'allestimento di Strehler.

R. – *Andavi anche ai concerti?*

A. – Naturalmente, anche perché mio padre nel suo ruolo di direttore del Conservatorio ci doveva andare ufficialmente, e poi talvolta eseguivano anche le sue sinfonie. Ricordo che allora, avrò avuto 15-16 anni, la musica romantica non mi interessava; la trovavo sentimentale, conservatrice e noiosa. Quando in programma c'erano Ravel, Debussy, de Falla, Bartók o i neoclassici, allora era un'altra cosa.

R. – *C'è ancora un aspetto degli anni Cinquanta su cui mi piacerebbe conoscere il tuo pensiero, intendo parlare delle utopie, delle grandi speranze del tempo.*

A. – Quelle non erano cose per me. Erano per i nostri genitori, forse per i miei fratelli più vecchi. Per me il desiderio di tempi nuovi è nato solo con gli anni Sessanta.

R. – *All'inizio degli anni Sessanta avevi 24 o 25 anni, l'età giusta per cominciare a guardarsi intorno con occhio critico.*

A. – Ricordo che nel 1962 sono andato ad Amsterdam dove ho partecipato a un happening con Terry Riley e Michael von Bill. Era molto più interesante parlare di jazz con Terry Riley che non studiare le analisi armoniche di Pousseur o Stockhausen. Naturalmente a quell'epoca avevo cominciato a scrivere della musica "serialissima".

R. – *Nel 1962 sei andato ad Amsterdam per la prima volta?*

A. – No, ci ero già stato qualche anno prima indotto dal mio amico Misha Mengelberg, un pianista jazz che ci era andato nel 1958 per ascoltare Cage, dal quale captammo l'interesse per il buddhismo.

R. – *John Cage in Europa alla fine degli anni Cinquanta: sembra così lontano ormai. Eppure in quegli anni c'era un enorme entusiasmo; ci pensavo poco tempo fa leggendo l'epistolario tra Cage e Boulez che è stato pubblicato di recente: sono lettere piene di fervore e di entusiasmo. Oggi si tende a presentare gli anni Cinquanta come piuttosto aridi, dominati da una sorta di pensiero iper-intellettualistico e invece c'era nell'aria un entusiasmo che forse abbiamo smarrito.*

A. – Ma no; oggi c'è entusiasmo per cose diverse, per esempio una sorta di entusiasmo segreto per la musica di Claude Vivier.

R. – *E tu lo condividi?*

A. – Ma figurati: sono io che l'ho fatto nascere quell'entusiasmo per Vivier! Poi c'è l'entusiasmo per Morton Feldman e qui a Amsterdam c'è una vera passione per Sofija Gubajdulina e per Galina Ustvolskja.

R. – *E tu che cosa pensi della musica di queste due signore russe?*

A. – Io sono più interessato ad altre cose, ma il pubblico qui è attratto da queste testimonianze di una civiltà che ha vissuto per tanti anni in un clima di segregazione. I miei allievi e i miei amici sono invece molto critici; sono ostili per esempio alla musica religiosa di Górecki nella quale scorgono una specie di sviluppo reazionario.

R. – *Vorrei arrivare adesso alla tua musica. Nel 1959 hai scritto un lavoro per soprano e orchestra da camera che si chiama* Nocturnen. *La strumentazione è elegante, la conduzione della voce evita i grandi salti tipici della scrittura di quegli anni, ci sono atmosfere liriche e rarefatte e un ben definito senso di profondità spaziale. Si tratta di un lavoro ben riuscito composto a soli 19 anni, ma curiosamente si ha l'impressione di trovarsi più di fronte a un punto di arrivo che a un punto di partenza. Quando hai scritto i tuoi* Nocturnen *che cosa vedevi intorno a te? E come pensavi di reagire?*

A. – È vero che si tratta di un punto di arrivo perché la partenza è data da un pezzo del 1958 per due pianoforti che si chiama *Séries* e che credo

possa essere considerata una delle prime partiture seriali scritte in Olanda. All'origine di *Nocturnen* ci sono due ragioni diverse: c'era una studentessa di canto al Conservatorio che avrebbe voluto presentare all'esame finale qualcosa di diverso, e in quello stesso anno mi sono innammorato di Jeannette che è ancora oggi la compagna della mia vita. Sono state queste due cose insieme a indurmi a scrivere questo pezzo nel quale ho messo tutto quello che allora ero capace di fare: serialismo, ma anche Stravinsky, Webern, Ravel. Mi piacciono anche i testi, che sono dei piccoli poemi d'amore in francese che ho composto io stesso.

R. – *Di fronte a un'opera di esordio così ben fatta ti rendevi conto che il possesso di un buon mestiere, quando si è così giovani, può trasformarsi in un impedimento? In fondo si ottengono consensi, perfino un certo successo; ti senti incoraggiare da opinioni autorevoli e magari ti illudi di essere arrivato, di essere un precocissimo talento o quanto meno di aver imboccato la strada giusta, una strada in discesa sulla quale è facile camminare. Quello che ho sempre ammirato in certi compositori è la capacità di rimettersi in discussione considerando il buon risultato raggiunto un miraggio fallace che impedisce di scorgere mete più lontane. Ecco perché i tuoi* Nocturnen, *così ben riusciti e obiettivamente belli, mi hanno indotto a dirti queste cose.*

A. – Sì, hai ragione. Quando ho composto i *Nocturnen* ho usato troppo la mia esperienza e non ho voluto correre i rischi della sperimentazione, come avevo fatto in precedenza con *Séries*. Nella mia vita mi pare ci siano sempre state due linee: una è quella degli esperimenti attraverso i quali si cercano cose nuove e l'altra è quella in cui si tirano le somme. Durante gli anni Sessanta, Settanta e Ottanta ho composto pezzi sperimentali molto rischiosi, ma mi sono dedicato anche a esperimenti più piccoli, legati al teatro, specialmente per una compagnia teatrale d'avanguardia che si chiamava Baal per il quale ho scritto lavori come *Mattheus passie, Orpheus, George Sand*. Con *De Materie* ho provato invece a mettere insieme le due linee. I lavori più sperimentali, *De Staat* per esempio, mi costavano anni di lavoro, mentre quelli che realizzavo per il teatro Baal li risolvevo in poche settimane.

R. – *Tu hai usato due diverse parole, "esperienza" e "esperimento", che non sono affatto sinonimi, ma indicano due disposizioni ben diverse.*

A. – Sì, è vero. Nel modo di comporre ci sono contraddizioni di questo genere. A volte fai qualcosa che esiste già, qualcosa che anche per te stesso è più accessibile, come era il caso dei *Nocturnen* e altre volte sei indotto a cercare e sperimentare soluzioni nuove.

R. – *Poco dopo quel felice esordio hai deciso di rifiutare l'esperienza seriale. Quando e perché hai preso questa decisione?*

A. – Non credo si tratti di una vera decisione. È come non credere in Dio: non è una decisione che prendi in un dato momento. All'inizio mi pareva che la dodecafonia fosse importante, mi sembrava una musica totalmente

nuova che implicava un diverso modo di pensare, ma alla fine mi persuasi che proprio in quel modo di pensare c'era qualcosa di molto germanico che veniva da Schoenberg e da Wagner. Per me il cromatismo era un po' estraneo, mi sentivo maggiormente attratto dalla musica diatonica e Stravinsky era il mio eroe.

R. – *Quando hai cominciato a maturare quelle scelte era l'inizio degli anni Sessanta e io so che nel 1962 sei andato a Milano per studiare con Berio. Come sei arrivato a quella decisione?*

A. – In Olanda a quell'epoca vedevamo soltanto tre compositori con i quali andare a studiare: Stockhausen, Boulez e Berio. Stockhausen non era abbastanza lontano; a Colonia da qui ci vai con tre ore di treno. Un mio amico, Peter Schat, studiava a Basilea con Boulez, ma alla fine ha prevalso l'indirizzo latino di mio padre e così ho deciso di andare in Italia da Berio. Di lui conoscevo i *Tempi Concertati* e la *Serenata* e naturalmente conoscevo anche Cathy Berberian. Cantare era per me la cosa più importante della musica; mio padre era un eccellente pianista accompagnatore di cantanti e tale sono diventato anch'io, così pensai che andare da Berio voleva dire andare anche da Cathy.

R. – *E com'è andata con Cathy Berberian?*

A. – Bene direi. In senso pratico ho lavorato molto più con Cathy che con Luciano che era allora occupatissimo con la composizione di *Passaggio*. Sono diventato subito l'accompagnatore di Cathy che si è accorta che suonavo bene, e puoi immaginare quanto ho imparato da lei sulle tecniche del canto.

R. – *E i primi contatti con Luciano come sono stati?*

A. – La prima volta ci siamo incontrati a Garda dove c'era un concerto. Fortunatamente avevo trovato in Olanda un mecenate che mi aveva dato 5000 fiorini per andare a studiare con Berio. Non era una borsa di studio, ma un sostegno privato e con quella somma allora riuscivi a vivere un anno. La casa di Berio era molto ospitale e ricordo che ci venivano spesso Umberto Eco e Sanguineti, con il quale Luciano stava collaborando.

R. – *È stato fin dall'inizio un rapporto molto cordiale?*

A. – Sì, Luciano è sempre molto simpatico e ricordo che ha analizzato con me *Circles*.

R. – *Che impressione ti ha fatto analizzare quel pezzo?*

A. – Sai, lo giudicavo già un capolavoro ancor prima di andare a Milano.

R. – *Le lezioni con Berio in che cosa consistevano? In analisi di partiture?*

A. – Sì ma soltanto un po'. Ero uno dei primi allievi: in seguito sono arrivati anche Gino Stefani, Paolo Castaldi e Vinko Globokar. Luciano prova-

va un grande interesse per le discussioni filosofiche e tra i suoi argomenti prediletti c'erano anche la fonetica e la linguistica. Ci parlava di Hugo Wolf e di altri autori, ma non mi ha mai detto, per esempio, «metti qui un si bemolle», cosa che invece io faccio regolarmente con i miei allievi. Si parlava di un mucchio di cose, ma a quell'epoca io ero un ragazzo, non sapevo niente.

R. – *Potremmo dire quindi che Berio badava a educare il pensiero musicale dell'allievo?*

A. – Può darsi, ma per me il suo insegnamento principale era quello del rigore, nel senso che ti faceva capire che per essere un buon compositore ci vuole un mucchio di lavoro. In questo senso Luciano è rimasto per me, insieme a mio padre, una "norma".

R. – *Mi chiedo se la tua decisione di abbandonare le tecniche seriali non è stata aiutata dal contatto con Berio.*

A. – Non so: dovresti chiederlo a lui. Ricordo che alcune delle cose che facevo non gli piacevano, specialmente quelle improvvisate o quelle influenzate dal jazz. Probabilmente perché il pensiero musicale non era formulato in modo sufficientemente chiaro.

R. – *Mi sembra un po' strano, soprattutto da parte di Berio, che ha saputo usare magnificamente materiali musicali tanto diversi.*

A. – Sì, ma dopo, non nel 1962. Io credo che un lavoro come *Sinfonia* debba qualcosa all'influenza di altri compositori, e non soltanto della mia generazione, oltre naturalmente all'incontro con quegli straordinari cantanti che erano "Les doubles Six" i quali avevano l'abitudine di alternare nei loro concerti Bach e il jazz. Come sai è per loro che Berio ha scritto *Sinfonia.*

R. – *Scusami, ma io credevo che l'avesse scritta per gli "Swingle Singers".*

A. – Ma sono gli stessi, solo che a un certo punto hanno cambiato nome e anche qualche elemento.

R. – *Quando eri in Italia per studiare con Berio, che altro conoscevi della musica italiana?*

A. – Ghedini, Pizzetti, Petrassi, Dallapiccola, Nono. Sai, qui in Olanda non siamo nel terzo mondo.

R. – *No, no; non voglio dire questo. Pensavo soltanto che tu eri molto giovane.*

A. – Sì, ero giovane, ma avevo una enorme fame di musica: quando non suonavo ascoltavo la radio. Amavo molto *Il canto sospeso* di Nono che conoscevo da anni e sono anche stato a Venezia per la prima di *Intolleranza,* attratto da quel grande movimento di strada. Anche Maderna lo conoscevo già: era stato all'Aia dove aveva diretto, mi pare nel 1960,

Available Forms di Earle Brown, un pezzo che ebbe molta influenza sulla mia giovinezza.

R. – *Potremmo parlare ora del tuo incontro decisivo con la musica di Stravinsky.*

A. – Su questo argomento bisognerebbe leggere il libro che insieme a Elmer Schoenberger ho scritto su Stravinsky: tutta la forza e l'entusiasmo delle mie convinzioni li ho riversati in quel libro. Il mio coautore, Elmer Schoenberger, è un musicologo, e sa scrivere molto meglio di me. Io non so scrivere in modo elegante, ma abbiamo constatato che avevamo le stesse idee.

R. – *Ma come lo avete scritto materialmente il libro?*

A. – Abbiamo letto tutto, ne abbiamo parlato per anni e poi abbiamo progettato insieme la struttura del libro. Quando ogni dettaglio era stato deciso ci siamo messi a scrivere. L'importanza di Stravinsky non consiste per me soltanto nell'armonia, nel suono e nella strumentazione, ma soprattutto in ciò che chiamerei i livelli del pensiero. Quando io sono in dubbio su come risolvere una certa situazione, cerco di immaginare come avrebbe fatto lui. È difficile da spiegare, ma quello che più mi attrae in lui è l'idea di una perfezione filosofica che va continuamente ristudiata e riscoperta. È uno strano concetto di perfezione che implica anche il disordine, l'improvvisazione e altri fattori negativi. Prendiamo per esempio un piccolo preludio di Chopin; sembra una cosa da niente che chiunque potrebbe fare, ma non è vero, quel piccolo preludio è pieno di dialettica, di una strana perfezione.

R. – *Se ho inteso bene tu intendi dire che in certi compositori la perfezione nasce da una dialettica che sa comporre insieme l'ordine e il disordine, i suoni belli e le note sbagliate e che tutte queste cose tanto diverse vengono messe insieme in un modo così perfetto che quasi non si riesce a spiegare. Ma dimmi, quando hai cominciato ad avere una passione così forte per la musica di Stravinsky?*

A. – Avrò avuto 11 o 12 anni: in casa c'erano dei dischi a 78 giri con *Le Sacre du printemps*. Li ascoltavo spesso, e un giorno sono entrato nella stanza di mio padre dicendogli che ero in grado di seguire la partitura dal principio alla fine. In realtà non era vero, ma credo che fosse significativo. Altre opere di Stravinsky le ascoltai alla radio e ai concerti e provavo anche a suonarle al pianoforte. A 14 anni ho cominciato a imitare quella musica al pianoforte cercando di mettere il ritmo in relazione con l'armonia. Ora che siamo alla fine del secolo credo che *Le Sacre* sia per il futuro molto più importante dei *Cinque Pezzi* op. 16 di Schoenberg, perché c'è in essa una fusione tra diatonia e cromatismo e una combinazione di ritmi liberi e ripetuti del tipo di quella che trovi in Bach, musicista nel quale io sento un'analoga combinazione di bellezza, melanconia e frigidità.

R. – *Nel tuo catalogo compare, nel 1966, un pezzo intitolato* Anachronie I. *Titoli di questo genere andavano di moda in quegli anni, ma il contenuto è molto diverso dalle mode allora imperanti. Ci sono in quella partitura materiali d'ogni genere: musiche pop italiane, frammenti alla Ives e, alla fine, una citazione nello stile di Darmstadt che suona un po' come un congedo.*

A. – È vero che da quel pezzo viene fuori un certo disagio, ma forse più importante del congedo dalla dodecafonia è la decisione di chiudere con le orchestre e con le istituzioni ufficiali. Ci sono dentro un mucchio di cose, anche altri autori oltre a quelli che hai ricordato tu, César Franck e Albert Roussel per esempio. Il serialismo non mi bastava perché sentivo di poter dire sull'armonia e sul ritmo molto di più di quanto i parametri della dodecafonia mi avrebbero consentito. Quei parametri erano obiettivamente troppo semplici e inoltre tutto era pieno di tabù.

R. – *Sì, è vero: la musica di quegli anni si potrebbe quasi definire attraverso una lunga lista di divieti.*

A. – Proprio in quel tempo per me c'è stata la rivelazione degli americani, di Charles Ives, di John Cage, di La Monte Young, attraverso i quali ho intravisto una nuova apertura verso un diverso pensiero del materiale e del tempo. Avevo incontrato Terry Riley a Darmstadt e avevo ascoltato il disco di *In C.*

R. – *Oltre al benefico incontro con la musica americana mi sembra che ci sia stato nelle tue esperienze degli anni Sessanta qualcos'altro di grande importanza. Di fronte ai divieti delle tendenze imperanti tu cercavi i tuoi cammini verso la libertà, ma non si trattava di libertà musicale soltanto. Il '68 era vicino e proprio nell'approssimarsi di una scadenza così importante mi pare sia maturata in te la convinzione che la libertà della musica non poteva essere vista come qualcosa di separato dalla libertà nella vita.*

A. – Tu hai parlato del '68 ma in realtà quelle cose sono cominciate prima. Uno dei primi sit-in degli studenti dell'Università di Berkeley avvenne nel 1965 e qui ad Amsterdam noi eravamo strettamente collegati con l'America. C'era un'organizzazione di giovani artisti comunisti e anarchici, i Provò, già nel 1966. I miei amici, i musicisti di jazz, i compositori: ci siamo sentiti tutti contagiati dallo spirito del tempo.

R. – *Sì, lo spirito del tempo, ma c'è modo e modo di viverlo e a me sembra che il tuo sia stato veramente radicale. Hai deciso di non scrivere più musica per le istituzioni, per le grandi orchestre sinfoniche e per il pubblico ufficiale. E il radicalismo della tua decisione si rispecchia nella fondazione dell'Orkest De Volharding.*

A. – La decisione di fondare quel gruppo credo abbia a che fare con l'esempio americano. Steve Reich aveva fatto la stessa cosa proprio in quegli anni e anche altri gruppi avevano cominciato a eseguire una musica che escludeva il principio dello "sviluppo". C'era poi l'esempio del jazz da

Duke Ellington a Stan Kenton fino alla West Coast che mi attirava moltissimo. Il jazz e quel particolare tipo di avanguardia mi hanno influenzato musicalmente, ma quegli influssi si intrecciavano alle riflessioni sul significato politico della musica.

Il fatto che in *De Staat* ci siano molti unisoni è anche il riflesso di un ideale politico: si cerca di fare sì che tutti abbiano musicalmente lo stesso livello di informazione, che non ci siano voci principali e voci secondarie e nessun tipo di subalternità. Posso dire di aver fondato Volharding per ragioni politiche, mescolando musicisti di estrazione jazzistica e classica che operavano in una condizione nella quale tutti erano ugualmente responsabili, e nessuno veniva a dirti che cosa dovevi fare.

R. – *Da quello che hai detto viene fuori che già negli anni Sessanta l'Olanda era il terminale europeo più immediato dell'America. Che cosa rendeva possibile un'informazione così rapida?*

A. – I musicisti jazz probabilmente, che conoscevano di più la vita americana.

R. – *I jazzisti olandesi facevano dunque da trait d'union?*

A. – Sì, c'era in tutti noi un grande desiderio di cambiamento: Misha Mengelberg e io suonavamo il bebop e ogni tipo di avanguardia, compreso il free jazz.

R. – *Tu suonavi dunque questo tipo di musica con i tuoi amici?*

A. – Sì, ma non ho mai sviluppato veramente un repertorio e poi il mio modo di suonare non prevede l'esecuzione di un brano di quel tipo da cima a fondo, anche se posso imitare bene qualsiasi stile. Quando suoniamo, mi piacciono molto le improvvisazioni con qualche cantante. Però ci capita di fare del jazz magari solo per due battute e di passare quindi a un altro stile, magari a Messiaen.

R. – *Hai citato il nome di Messiaen, e colgo l'occasione per chiederti se anche lui è stato un compositore influente per la tua formazione.*

A. – Probabilmente molto di più di quanto credo. *De Tijd* non avrebbe potuto essere scritto senza Messiaen: l'immaginazione armonica, i grandi accordi e anche alcuni intervalli sono da porre in relazione con Messiaen.

R. – *Quello che ti attraeva in lui era l'armonia in funzione del timbro?*

A. – Io non sono affatto sicuro che sia così: credo che l'armonia non abbia niente a che fare con il timbro.

R. – *Ma io volevo dire che Messiaen quando vuole creare un timbro lo fa usando l'armonia. L'esempio più noto è quello del* Catalogue d'oiseaux *dove il timbro del canto di ciascun uccello viene evocato attraverso particolari combinazioni armoniche.*

A. – È vero, ma lui parla dei colori dell'armonia mentre per me l'armonia resta una combinazione di differenti intervalli. Solo in seguito si può attribuire un colore a questi accordi con un'orchestrazione appropriata, e in questo campo riconosco che lui è un vero mago, un metafisico, capace però di diventare precisissimo quando nei suoi libri affronta i problemi del ritmo.

R. – *Senti, vorrei tornare un momento su quella tua decisione di non scrivere più per le istituzioni ufficiali. So benissimo che le grandi orchestre sinfoniche non hanno di solito nessun interesse per la musica contemporanea e quando gli tocca suonarla la subiscono. L'alternativa, come sosteneva Steve Reich già molti anni fa, è creare un proprio ensemble al quale i musicisti aderiscono liberamente in base al loro entusiasmo. Così si è fatto negli ultimi decenni e bisogna riconoscere che voi in Olanda avete mostrato una rara intraprendenza.*

A. – Grazie a me e ai musicisti della mia generazione ci sono oggi ad Amsterdam almeno una decina di buoni complessi dediti alla musica contemporanea. Vent'anni fa non c'era nulla di simile e noi lo abbiamo creato, ci siamo battuti per questo.

R. – *Lo so, e vi ammiro molto per questo; ma il problema delle grandi orchestre sinfoniche rimane.*

A. – Ma io credo che le orchestre siano ormai un medium per conservare la memoria di un certo periodo della storia della musica compreso tra l'Ottocento e l'inizio del Novecento. Qui in Olanda il repertorio settecentesco, Vivaldi, Bach, Haydn e Mozart, si tende ormai a eseguirlo con complessi specializzati. Nel caso di Bach la cosa diventa lampante: non si può eseguirlo con una grande orchestra sinfonica perché fatto in questo modo non si capisce niente. Ci sono altri musicisti molto più bravi e più competenti nel valorizzare quella musica.

R. – *La grande orchestra è dunque uno strumento utile per eseguire poco più di un secolo di musica?*

A. – Credo di sì, anche se ci sono molti conservatori che continuano a rivolgersi all'orchestra. Ma vorrei farti un esempio. Qualche anno fa qui ad Amsterdam abbiamo eseguito *Gruppen* di Stockhausen, non con una grande orchestra, ma con due ensemble specializzati. Ti assicuro che era molto ma molto meglio.

R. – *Allora che cosa ce ne facciamo di tutte queste orchestre che esistono nel mondo?*

A. – Servono per tenere i contatti con la storia, ma è evidente che un piccolo paese come l'Olanda non ha bisogno di 17 orchestre sinfoniche. È meglio avere un certo numero di complessi specializzati nella musica contemporanea, in quella rinascimentale e in quella barocca.

R. – *Non credo che dobbiamo tanto parlare dell'Olanda che considero musi-*

calmente una felicissima eccezione quanto del resto del mondo, dove le cose non stanno così.

A. – Ma non è vero! È una ragione in più per parlarne poiché altri potrebbero prenderci ad esempio e seguire in futuro la nostra politica culturale che è decisamente all'avanguardia.

R. – *E questa condizione di avanguardia intelligente si è creata negli ultimi vent'anni?*

A. – Sì, un po' dopo la guerra, a partire dagli anni Sessanta.

R. – *E chi sono, secondo te, i responsabili di questa meravigliosa evoluzione?*

A. – Ma noi naturalmente.

R. – *Tu, d'accordo, ma gli altri chi sono?*

A. – Tutti i musicisti amici, quelli del jazz, molto intelligenti e ben organizzati, quelli che hanno promosso lo sviluppo della musica barocca e antica; e poi c'erano delle buone condizioni economiche. Io sono persuaso che il movimento democratico che si è sviluppato negli anni Sessanta ha esercitato una grande influenza sulla società olandese, nella quale già esisteva un'importante tradizione di liberalismo. Tu sai che siamo all'avanguardia anche su problemi molto scottanti come l'eutanasia, l'aborto o le droghe: un'avanguardia del pensiero sociale.

R. – *E tutto questo è l'eredità degli anni Sessanta?*

A. – Non soltanto. Ad Amsterdam c'è un' antica tradizione di liberalità che ha permesso in tempi lontani di accogliere persone come Descartes e Spinoza, ed è grazie a questo spirito che ha potuto svilupparsi un'importante tradizione tecnica e scientifica.

R. – *Io vengo da un paese nel quale la musica mena un'esistenza piuttosto grama: pochi finanziamenti e mal distribuiti, poche idee nuove e una prevalenza soffocante della dimensione museale, e un disinteresse scandaloso della classe politica nei confronti della musica. Non si fondano complessi specializzati; voi ne avete almeno una decina di valore internazionale e noi non ne abbiamo nemmeno uno. E poi da noi la tendenza prevalente è quella di chiudere le orchestre, di ridurre la vita musicale a una serie di eventi che possano attirare l'attenzione dei media, si capisce, giocando al ribasso sul piano della qualità.*

Ma non sono qui per lamentarmi, accolgo piuttosto la tua proposta di parlare dell'organizzazione musicale affinché un giorno o l'altro qualcuno si decida a imitarvi. Ancora una cosa vorrei chiederti: qual'è stato nella costruzione della vostra vita musicale il ruolo svolto dai festival?

A. – Da noi, subito dopo la guerra si è fondato l'Holland Festival con l'intenzione di superare l'isolamento culturale causato dagli anni della guerra. Si sono invitati balletti, complessi teatrali, solisti e orchestre da tutto il

mondo, cercando di far conoscere quanto di più nuovo e più vivo si faceva nel mondo.

R. – *Torniamo alla fondazione del gruppo Volharding. In un tuo scritto del 1971 leggo che lo scopo di questo gruppo era quello di «eliminare le barriere fra cultura alta e bassa, fra la sala da concerto e la strada». Per Volharding hai scritto una decina di pezzi e ne hai anche arrangiati alcuni di altri autori, come* La création du monde *di Milhaud.*

A. – Sono passati 25 anni, e posso dire di condividere tutti gli ideali che mi ispirarono allora; mi sembra anzi di continuare a viverli. Domani andrò ad assistere alla prova di un mio nuovo pezzo che si chiama *Zilver* e verrà suonato dallo Schoenberg Ensemble. Sono dei giovani musicisti virtuosi, profondamente motivati nel suonare la mia musica e perfettamente in grado di capirla. Il fatto che io possa lavorare in modo così partecipe con questi giovani musicisti mi sembra che sia il risultato del lavoro fatto a suo tempo con Volharding.

R. – *Con l'Orkest De Volharding davate dei concerti nelle strade, nelle piazze e in altri luoghi impropri. L'organico comprendeva nove strumenti a fiato, il pianoforte e qualche volta il contrabbasso. Tu suonavi il pianoforte con loro?*

A. – Sì.

R. – *Ma come facevi a suonare il pianoforte per la strada?*

A. – Alcuni concerti si tenevano senza pianoforte, e quando lo usavamo ci radunavamo in qualche ambiente riparato che però non era mai una sala da concerto.

R. – *Volharding aveva, sul piano operativo, un carattere molto concreto; lo dico pensando ad altre formazioni nate in quegli anni in altri paesi sull'onda di analoghe spinte ideologiche. Penso alla Scratch Orchestra fondata a Londra nel 1969 da Michael Parsons, Howard Skempton e Cornelius Cardew, la cui Draft Constitution impegnava i singoli membri a formulare dei progetti musicali da realizzare con strumenti impropri, oppure al Musicians Action Collective fondato a New York da Frederic Rzewski. In quei progetti, l'impegno ideologico sconfinava nell'utopia e quello che ne usciva era un prodotto paramusicale incapace di coinvolgere il pubblico.*

A. – Volharding era il prodotto di una decisione politica, ma non bisogna dimenticare che negli anni Sessanta gli artisti erano molto più idealisti e anarchici. Noi abbiamo affrontato il problema da un punto di vista pratico: eravamo in contatto con il Partito Comunista Olandese, che fra l'altro era molto più a sinistra di quello italiano, e con i gruppi maoisti, e abbiamo realizzato dei concerti che in qualche caso hanno radunato 20.000 persone.

R. – *Mi sembra che la concretezza dell'azione svolta da Volharding sia anche in contrasto con quegli aspetti utopistici che si manifestavano in quegli anni in*

Germania. Mi riferisco alle cose che facevano allora compositori come Dieter Schnebel e Stockhausen che con Aus den sieben Tagen *proponeva un'esperienza mirante all'abolizione della partitura.*

A. – Questo principio dell'abolizione della partitura mi è sempre sembrato l'espressione di un comunismo volgare che parte da una convinzione piuttosto banale. Si pensa che le classi lavoratrici non sappiano leggere la musica e che se si abolisce la musica scritta si rimuove l'ostacolo, ma questo è davvero banale. Noi suonavamo e cantavamo sul serio, riuscendo a coinvolgere la gente con le nostre manifestazioni.

R. – *Nel 1973, per questo gruppo hai scritto un pezzo che s'intitola* On Jimmy Yancey, *dedicato alla memoria di quel famoso pianista di boogie-woogie.*

A. – Ti è piaciuto?

R. – *Sì, l'ho trovato divertente e piacevole, anche se la scrittura mi è parsa meno semplice di quanto possa sembrare a un primo ascolto. Nei pezzi successivi figurano dei titoli curiosi sui quali vorrei chiederti qualche precisazione. Uno si chiama* De negen symfonieën van Beethoven *(Le nove sinfonie di Beethoven) «per orchestra e campana da gelataio».*

A. – In Olanda c'erano allora dei gelatai di origine italiana che andavano in giro per le strade a vendere i loro gelati con un carrettino spinto da una bicicletta e una campana che serviva a richiamare l'attenzione. È proprio di una campana di questo genere che mi sono servito in questo pezzo.

R. – *Ma in cosa consisteva il pezzo?*

A. – Il pezzo era ispirato all'idea di una festa con un concerto che consiste in un collage di frammenti di Beethoven, e quando nella giustapposizione dei frammenti si verifica un errore, suona la campanella. Ho fatto tante cose del genere a quell'epoca seguendo il gusto degli happening.

R. – *Si trattava di performances gestuali che raccoglievano l'eredità del movimento Fluxus? Per quanto nato in America il movimento Fluxus aveva avuto una notevole espansione in Europa, specialmente in Germania, dove si organizzavano dei veri e propri festival Fluxus. Ci sei mai andato?*

A. – Fluxus ha avuto molta importanza in Europa in quegli anni, anche qui in Olanda, dove abbiamo formato un movimento Fluxus locale che si chiamava MES, una sigla formata con le iniziali di Mood Engeneering Society. Io non ero membro di quel gruppo, ma ne ho seguito le attività con molto interesse perché per me tutte le esperienze di quel genere confinano con il territorio della "musica concettuale".

R. – *Nell'estetica il termine "concettuale" viene associato di solito alle arti visive; potresti spiegarmi in che senso tu lo applichi alla musica?*

A. – Non c'è differenza con le arti visive. Si tratta sempre di quella conce-

zione in base alla quale l'idea è più importante della realtà, o se vuoi della realizzazione.

R. – *In quegli anni così agitati ci sono anche i lavori teatrali che preparavi per il teatro Baal: uno di questi, indicato come opera collettiva, porta il titolo* Reconstructie. *Di che cosa si trattava esattamente?*

A. – Formalmente si trattava di una grande opera con cantanti, attori tre cori imperniata sull'imperialismo latino-americano. Si può anche definirla una ricostruzione del *Don Giovanni* di Mozart dove Bolivia è una delle amanti di Don Giovanni, che è il simbolo dell'imperialismo americano.

R. – *Una specie di trasnfert di Don Giovanni e delle sue conquiste femminili che sono i paesi dell'America latina?*

A. – Sì; e il Commendatore era una grande statua alta dodici metri che veniva costruita durante la performace rivelandosi alla fine una statua del Che Guevara. La rappresentammo qui ad Amsterdam al teatro Carré e fu un grande successo.

R. – *Un altro di questi lavori si intitola* Mattheus passie*: anche in questo caso il titolo è piuttosto impegnativo.*

A. – Quello è stato il primo di una serie di lavori nello stile di Brecht-Weill: pezzi teatrali con molta musica, canzoni, piccoli cori, un ensemble di sei musicisti, ma anche testi parlati.

R. – *Ma che relazione c'era tra il tuo lavoro e la Passione di Bach?*

A. – Non diversamente da *Reconstructie* si tratta di un uso formalistico della struttura messa in opera da Bach nel testo e nella musica. La storia è un po' complicata, di tipo poliziesco, con una ragazza di nome Lola Jesus che lavora in un bordello dell'Olanda dell'est, vicino alla frontiera tedesca e che si trova a conoscenza di segreti politici che riguardano alcuni clienti. La forma del pezzo ricalca quella della Passione di Bach, con arie, cori e recitativi. Abbiamo deciso di fare così perché la Passione di Bach è molto conosciuta in Olanda, e anche l'autore del libretto si è attenuto agli schemi formali di Picander.

R. – *Questo ambientare dentro la cornice formale della Passione di Bach una storia completamente diversa è un procedimento tipicamente brechtiano molto di moda in quegli anni. E nel caso di* Orpheus *com'è andata?*

A. – Il procedimento era sempre lo stesso. Con un mio amico scrittore, abbiamo immaginato un'interpretazione femminista della favola di Orfeo. Nel nostro adattamento Orfeo diventava un cantante rock che si muoveva però in un contesto da Grecia antica attorniato da un coro in stile giapponese, come nel teatro No. La morale della storia era che Orfeo era un maschilista e allora le donne prendevano il potere per vendicarsi.

R. – *E così Orfeo veniva dilaniato dalle furie.*

A. – Sì. A dire il vero, lo eviravano, ma quello che a me sembra importante non è tanto la storia dei singoli pezzi quanto il fatto che lavorando per il teatro ho potuto fare un'esperienza preziosa con gli attori e con i cantanti. Per dieci anni ho lavorato con cantanti e attori imparando tutto sull'uso delle voci parlate e cantate. Quelli con cui lavoravo non erano cantanti professionisti ma attori che all'occorrenza cantavano, e ti assicuro che ho sempre preferito di gran lunga aver a che fare con loro. I cantanti professionisti sono troppo preoccupati delle tecniche vocali, degli effetti e di altre cose del genere e il risultato è che praticamente non gli resta il tempo per pensare musicalmente.

R. – *Gli attori che cantano, come all'epoca di Monteverdi, sono d'altronde una risorsa formidabile anche per Berio, ma nel catalogo di questi lavori così simpaticamente spregiudicati figurano ancora un paio di titoli:* Doctor Nero *e* George Sand. *Com'è avvenuta la contaminazione brechtiana in questi due componimenti?*

A. – *Doctor Nero* l'ho scritto per un gruppo teatrale dell'Aia che si chiamava The Apple. Sono partito dalla *Vita dei Cesari* di Svetonio, però il Dottor Nero era anche un chirurgo plastico che lavorava all'Aia divertendosi a cambiare i connotati alla gente. Per realizzare musicalmente quest'opera ricordo che reclutammo un'orchestra di donne che suonavano, con le viole rinascimentali, musiche in stile antico, ma anche disco-music. *George Sand* era semplicemente una performance che rievocava la vita di Parigi a quell'epoca, coinvolgendo personaggi come George Sand, Chopin e Liszt. Ricordo che l'opera culminava in una gran duetto in cui Flaubert e George Sand cantavano l'amore e la solitudine. Come ti dicevo si è trattato di un'esperienza preziosa senza la quale credo che non sarei mai riuscito a scrivere *De Materie* e *Rosa.*

R. – *Quelli dedicati al teatro Baal sono stati dunque i tuoi "anni di apprendistato"?*

A. – Certamente, ma sono anche convinto che sarà così per tutta la vita. Se mi guardo all'indietro posso dire che già nel 1959 possedevo una certa maestria, ma oggi più che mai continuo a sentire il bisogno di un'educazione permanente.

R. – *Dopo gli anni di apprendistato veniamo alla tua prima opera importante nella quale per la prima volta si compie una sintesi fra le varie esperienze affrontate in precedenza. Mi riferisco a* De Staat *che ti ha impegnato a lungo fra il 1972 e il 1976, un lavoro nel quale rifluisce anche l'influsso esercitato in quegli anni dalla musica minimalista americana.*

A. – Il termine "minimalismo" non mi è mai piaciuto; anche Steve Reich dice che è meglio parlare di "musica ripetitiva". Io volevo però evitare l'automatismo della ripetizione e considero *De Staat* la mia risposta a quella sorta di misticismo che puoi riscontrare nella musica ripetitiva dei compo-

sitori americani. Già allora mi sembrava che la ripetizione automatica venisse a costituire una gabbia troppo stretta, e allora in *De Staat* ho cercato di controllare le ripetizioni. L'opera ha avuto successo e così subito dopo ho affrontato *Mausoleum* in cui ho composto le *Ripetizioni.*

R. – *Una cosa che mi incuriosisce è il fatto che come corrente musicale il "minimalismo" dura ormai da più di trent'anni. Nella storia della musica recente, trent'anni di vita per una tendenza sono tantissimi. Ed è curioso che questa tendenza, nata in America, abbia avuto una diffusione così ampia; penso all'estone Arvo Pärt o agli inglesi Michael Nyman o Gavin Bryars, giusto per indicare le proliferazioni più commerciali del minimalismo.*

A. – Secondo me Gavin Bryars non può essere definito un autore commerciale; sono piuttosto le compagnie discografiche che tendono a trasformarlo in un fenomeno commerciale. Mi sembra invece molto più commerciale un personaggio come Arvo Pärt con il suo uso dell'ispirazione religiosa.

R. – *Quindi Nyman e Bryars sarebbero, secondo te, due vittime del successo commerciale. Resta comunque il fatto che la tecnica minimalista ha avuto un'enorme diffusione.*

A. – Questo dipende anche dal fatto che esiste una relazione tra quella tecnica e una certa linea della pop music. Già James Brown e altri musicisti inventori del genere soul avevano cominciato a scrivere song molti lunghi, anche di venti minuti, caratterizzati da un basso armonico sempre uguale.

R. – *Al di là della scrittura e delle tecniche mi sembra che in* De Staat *la cosa più importante consista nell'ingresso in un componimento di questa importanza del pensiero politico. Se permetti vorrei citare quello che tu stesso hai scritto su* De Staat*: «Ho scritto* De Staat *per dare il mio contributo alla discussione sul ruolo della musica nella politica. Per argomentare correttamente è necessario distinguere tre aspetti del fenomeno sociale chiamato musica: primo, la sua concezione secondo i progetti del compositore; secondo, la sua produzione, vale a dire l'esecuzione della musica; terzo, il suo consumo* [...]*». E per sviluppare questi argomenti ti sei riferito all'opera politica e fisolofica più antica e importante della tradizione occidentale, alla* Repubblica *di Platone.*

A. – Nell'affrontare questo tema ho tenuto presente le grandi discussioni che erano avvenute negli anni precedenti: studenti, esperti di politologia, musicisti, comunisti, maoisti erano i miei partner in quelle discussioni. Notavo che quando non si sa molto sulla musica si finisce facilmente con il pensare a soluzioni totalitarie. È quell'atteggiamento secondo il quale si pensa di avere una risposta per tutto, ed è molto pericoloso. Qualche volta capitava in quelle discussioni che i giovani cercassero di insegnarmi come dovevo comporre per favorire la rivoluzione delle classi lavoratrici, ma io continuavo a pensare che la vita è molto più complicata. Ti racconto tutte queste cose per farti comprendere che *De Staat* è stato per me soprattutto

il tentativo di dimostrare che la vita è molto più complicata. In questo senso mi sembrava che Platone con le sue teorie su come la musica deva essere nella società fosse un bell'esempio di totalitarismo. Non voglio con questo essere un libertario; sono convinto che le discussioni sono importanti, ma sono altrettanto convinto che non si devono emanare troppo disinvoltamente dei divieti. In quel periodo mi sono ritrovato a leggere un libro di Karl Popper, *La società aperta e i suoi nemici*, nel quale ho trovato confermato in maniera autorevole il pensiero dal quale ero partito nel concepire *De Staat*.

R. – *Vorrei andare avanti citando un altro passo del tuo scritto:* «De Staat *non ha il suono cosmico tipico dei pezzi di Reich e Glass scritti in quegli anni. Quello che nella mia musica è diverso è che in quella americana non c'è abbastanza ansia, io sono molto più aggressivo». Che cosa vuoi dire quando parli di "suono cosmico"?*

A. – Oggi una tendenza del genere si chiama New Age ma allora coincideva con il minimalismo, che era un movimento di avanguardia.

Ne parlammo a lungo i miei allievi e io, ed eravamo convinti che quella musica induceva spesso a un tipo di ascolto non analitico, un po' mistico appunto. Atteggiamenti del genere si accompagnavano in quegli anni all'uso della marijuana e quella che ne nasceva era una "cultura di sogno" che francamente non mi è mai piaciuta.

R. – *Ma pensieri del genere non potevano certo essere riferiti alla musica di Steve Reich, che era nettamente contrario.*

A. – Sono d'accordo con te, Reich è un caso diverso, ma forse a quell'epoca l'ho inserito in quel contesto perché con i miei allievi avevamo analizzato *Music for eighteen musicians* dove lui usava le voci per tenere lungamente degli accordi, raggiungendo un effetto che in qualche caso faceva pensare ai procedimenti della musica per la pubblicità televisiva.

R. – *E cosa intendi dire quando ti definisci «molto più aggressivo»?*

A. – In *De Staat* c'è un aspetto retorico che manca assolutamente nella musica americana di quegli anni. Io ho usato un testo molto aggressivo e il modo di cantare è completamente diverso da quello della musica americana.

R. – *Hai anche scritto: «Io sono un compositore europeo e molto più degli Americani mi rapporto al cromatismo». Mi sembra che in quel dichiarare di essere europeo tu intenda anche affermare di possedere un importante rapporto con la storia.*

A. – Sono sicuro di possedere un senso storico più sviluppato degli Americani. Mi basta guardare fuori dalla finestra qui ad Amsterdam per vedere trecento anni di storia, ma non per questo mi sento un conservatore. Credo che si debba essere in polemica con la storia e non ignorarla.

R. – *Quando dici di essere retorico che cosa intendi esattamente?*

A. – Proverò a farti un esempio pratico. Ieri abbiamo ascoltato quel mio pezzo che si chiama *Zilver*; l'ho scritto per degli amici californiani che me lo avevano chiesto ma anche per altre ragioni. Con questo mio pezzo volevo rendere omaggio alle variazioni di Bach sui corali per organo, perché in quelle pagine trovi una musica molto vivace che si combina con la melodia del corale che scorre lentamente. Non si tratta però soltanto di un omaggio a Bach perché io non ho usato una melodia protestante, ma un popsong di un cantante americano del quale non posso ora dirti il nome non avendomi lui dato il permesso di usare il suo song. Mi sembra inoltre di avere istituito un rapporto retorico con Bach perché i corali protestanti e i popsongs sono entrambi molto popolari, ma alquanto diversi.

R. – *Quindi con "retorica", tu intendi un modo di metterti in rapporto dialettico con la tradizione.*

A. – Sì; e inoltre retorico significa anche che quando si parla bisogna esagerare un po', ma questa esagerazione retorica a me sembra di doverla esplicare con l'ironia. Mi sembra che dialettica, ironia e retorica siano parole molto strettamente connesse fra di loro.

R. – *Mettersi in rapporto con qualcosa che appartiene alla nostra storia e illustrare questo rapporto dicendo molto di più di quanto potrebbe essere contenuto in una semplice citazione, in un senso ironico o critico. Questo mi pare che sia l'aspetto retorico del tuo procedere e convengo che si tratta di un procedere molto europeo, decisamente poco americano, perché nella musica ripetitiva della quale abbiamo parlato mi pare di scorgere piuttosto il desiderio di allontanarsi dalla storia.*

A. – Non sono d'accordo. Molti aspetti della cultura americana esprimono un forte desiderio di rapportarsi alla storia; il jazz e il soul per esempio si pongono come interpretazione di materiali afroamericani, di musica leggera francese e di tante altre cose importate dall'Europa.

R. – *Ma non è così con i compositori minimalisti, che invece cercano di tagliare il rapporto con la tradizione.*

A. – Sì, questo è molto evidente in Terry Riley, che riduce i materiali al minimo.

R. – *Durante la lunga gestazione di* De Staat *hai trovato il tempo per dedicarti ad altri lavori di ispirazione politica che si intitolano rispettivamente* Il Principe *e* Il Duce.

A. – Quello era per me un periodo riflessivo: componevo poco e leggevo molto. Ricordo di aver preparato le musiche di scena per *L'eccezione e la regola* di Brecht. Quello era il clima nel quale mi trovavo quando ho composto *Il Principe*, una commissione dell'Università cattolica di Njimengen. Conoscevo poco Machiavelli, ma i suoi pensieri sulla guerra mi sembravano adatti per una composizione per doppio coro.

Il Duce è probabilmente più interessante; si trattò in quell'occasione di un brano per nastro magnetico commissionatomi dalla radio olandese. Ero andato a trovare Luciano Berio a Oneglia e un giorno ho trovato in un negozio di Imperia dei dischi che contenevano dei discorsi con la voce di Mussolini. Era interessante perché da noi queste cose praticamente non si conoscono; pensai quindi che la voce di Mussolini poteva andare bene per il mio progetto su nastro magnetico. Il principio con cui ho realizzato questo lavoro è un po' quello praticato da Steve Reich in *It's Gonna Rain*, ovvero quello di una frase registrata che si ripete, si sovrappone e alla fine si annienta attraverso le sue stesse ripetizioni. La radio olandese avrebbe dovuto spedire il lavoro in Italia per partecipare al Premio Italia, ma all'ultimo momento decise di no, dicendo che tecnicamente non era ben realizzato.

R. – *Mi piacerebbe sapere che razza di impressione hanno fatto al tuo orecchio di musicista i discorsi di Mussolini.*

A. – La cosa che più mi impressionava erano le pause.

R. – *Ma cos'avevano di speciale queste pause?*

A. – La durata molto lunga: un *timing* perfetto.

R. – *Vuoi dire che lo trovavi teatralmente abilissimo?*

A. – Proprio così: era molto più intelligente dei fascisti del nord, dei nazisti.

R. – *Hai detto che entrambi questi lavori sono nati da due commissioni: potresti raccontarmi come funziona il meccanismo delle commissioni nel tuo paese?*

A. – Da noi c'è una fondazione per la musica che è finanziata direttamente dal governo, e a capo della fondazione c'è un comitato direttivo i cui membri, musicisti naturalmente, cambiano ogni anno. Sono loro a decidere a chi assegnare le commissioni. Il denaro non è mai abbastanza e quindi c'è sempre qualcuno che resta deluso. Nel complesso mi sembra che il meccanismo funzioni abbastanza bene. Io ho per esempio un rapporto regolare con la fondazione.

R. – *Che cosa vuol dire?*

A. – Vuol dire che percepisco uno stipendio dalla fondazione, ma in compenso devo svolgere e realizzare ogni anno un progetto. La regola è che se un compositore stipendiato riceve molto denaro proveniente da commissioni di altri enti deve versarlo alla fondazione. A me non succede, perché io non prendo altre commissioni. Lo stipendio della fondazione mi consente infatti di seguire i progetti che maggiormente mi interessano.

R. – *Nel 1976 hai tenuto per i tuoi studenti del Conservatorio dell'Aia un seminario sul minimalismo; una cosa lunga, che è durata qualche mese.*

A. – Sì, un semestre intero, forse un anno, non ricordo esattamente.

R. – *Non hai mai pensato di raccogliere i tuoi appunti sull'argomento e trasformarli in un libro?*

A. – No. A quell'epoca c'era già un libro sul minimalismo, quello di Michael Nyman sulla Experimental Music, e poi ero molto occupato dalla stesura del mio libro su Stravinsky. Il seminario fu però molto attivo e interessante: lunghe conferenze e molti esercizi pratici con gli studenti. Abbiamo suonato *In C* di Terry Riley, abbiamo letto musiche polinesiane e originarie di tanti altri paesi in cui potevi trovare applicate le tecniche dell'hoquetus.

R. – *Mi è molto piaciuto leggere il tuo libro su Stravinsky, la forma stessa in cui è articolato è libera e originale; e poi mi piace il fatto che questo libro sembra raccogliere le riflessioni su Stravinsky di tutta una vita, non solo pensieri ma anche fatti, fra cui viaggi in America, incontri e conversazioni con la vedova e Robert Craft. Quello che ne nasce è una specie di giornale di bordo di un interminabile viaggio intorno a Stravinsky.*

A. – Sì, e anche concretamente; nel libro ci sono tre viaggi fondamentali, uno negli Stati Uniti, uno a Pietroburgo e uno sul lago di Ginevra, che, come puoi vedere, coincidono con le tappe fondamentali della vita di Stravinsky. I vari capitoli hanno spezzature e ritmi diversi e così abbiamo deciso di fare perché lo stesso Stravinsky aveva fatto così: ogni suo nuovo pezzo è in qualche modo una polemica con ciò che precede, una polemica con qualche genere di musica. Elmer e io abbiamo voluto riprodurre nel nostro libro quell'incedere stilistico tipico di Stravinsky.

R. – *Già, il libro è stato scritto a quattro mani da te e dal musicologo Elmer Schoenberger. Ma i viaggi di cui hai parlato, tu e Elmer li avete sempre fatti insieme?*

A. – No. In qualche caso le cose erano piuttosto complicate. Siamo andati insieme a trovare Vera ma io allora stavo a San Diego mentre Elmer veniva da New York. Ricordo che abbiamo fatto in macchina il giro del lago Lemano fermandoci in tutti i posti dove aveva abitato Stravinsky. Nei vari capitoli che compongono il libro non ne troverai di più grandi o di più piccoli, di più o meno importanti, perché non c'è nessun tipo di gerarchia a eccezione dell'importanza accordata a Pietroburgo, probabilmente perché esiste una tendenza a tornare dove si è nati.

R. – *Raccogliere tutto questo materiale ha richiesto molto tempo?*

A. – Sì, abbiamo lavorato per quattro anni (si capisce, facendo anche altre cose). A quell'epoca Jeannette aveva affittato una casetta in campagna, verso il mare, e mi ricordo che lì abbiamo passato intere settimane a scrivere.

R. – *Tornando ancora una volta al tuo seminario sul minimalismo, si potreb-*

be dire che a suggerirlo è stato principalmente un'esigenza didattica manifestata dai tuoi studenti.

A. – Sì e la cosa più importante mi sembra sia stata il fatto che quegli studenti sono diventati un gruppo, che si è poi chiamato Hoketus prendendo il nome da quello del pezzo che abbiamo composto, provato ed eseguito insieme. Dopo la prima esecuzione, che fu un vero successo, hanno continuato a suonare insieme per una decina d'anni.

R. – *Quindi dall'analisi e dalla discussione critica sul minimalismo è venuta fuori una cosa molto pragmatica: l'ensemble Hoketus, che ha dato un mucchio di concerti. C'erano anche dei musicisti che praticavano il rock tra quelli dell'ensemble Hoketus e questo spiega la presenza delle chitarre elettriche, ma la conclusione che mi sembra più interessante è che con il brano dal quale l'ensemble prese il nome inizia la tua esplorazione nel campo del ritmo.*

Come nasce l'interesse per il ritmo a partire dalla antica tecnica medioevale dell'hoquetus?

A. – Il problema è che i compositori non sono dei musicologi e quindi un compositore non ha un progetto di tipo storico per quello che fa.

R. – *Questo lo so, ma a cose fatte noi cerchiamo di ricostruire.*

A. – Ricordo molto bene che nel gruppo c'erano due studenti di flauto che suonavano musica folk, specie quella del terzo mondo. Sapevano anche suonare il flauto di Pan, ma alla maniera degli indios dell'America latina, ovvero usando varie canne di dimensioni diverse.

Vedendoli scegliere durante le prove una canna piuttosto che un'altra, a seconda della nota da eseguire, mi è venuta l'idea di dividere il gruppo in due parti, assegnando a ciascuna un percussionista. A un certo punto, avendo due gruppi praticamente identici, ho cominciato a costruire dei piccoli motivi ritmici in cui le altezze non avevano molta importanza: soltanto arsi e tesi. Così, lentamente, durante le prove, è nata la partitura di *Hoketus.*

C'è un'altra cosa che secondo me si può imparare da questo pezzo, e credo che sia l'importanza, per il compositore, di essere circondato da altri musicisti per tutta la vita. Quei giovani sono stati determinanti per la nascita del pezzo, così come era essenziale per Bach avere a disposizione un buon trombettista o per Verdi dei buoni cantanti. Per me la qualità di un pezzo di musica in un certo senso viene prima dell'autore; voglio dire che quando ascolto un pezzo di musica io non ascolto il compositore, ma i musicisti che suonano.

R. – *Proprio pensando ai musicisti che suonano mi viene in mente una curiosa contraddizione. La tecnica dell'hoquetus viene presa come uno spunto dalla musica antica, i musicisti però devono suonare questi brani con un'articolazione di tipo jazzistico. Mi ricordo che in un'intervista hai raccontato che durante le prove di un tuo lavoro al festival dell'Autunno di Varsavia ti sei messo le*

mani nei capelli perché i musicisti eseguivano la tua musica come se si trattasse di Bruckner o di Mahler, sicché hai dovuto cantargli ogni nota per fargli comprendere che tipo di articolazione desideravi.

A. – Si trattava della prima esecuzione di *De Staat* fuori dall'Olanda, e in questo pezzo ci sono molti ottoni. Il suono doveva essere molto diretto, non troppo coltivato.

R. – *Un suono ruvido con qualcosa di primitivo.*

A. – No, non voglio dire primitivo.

R. – *Ma primitivo era anche il gusto degli artisti medioevali.*

A. – Sì, ma si tratta di un primitivo voluto.

R. – *Resta il fatto che questa esplorazione della dimensione ritmica comporta una riduzione del materiale ai minimi termini. Tu stesso hai detto che nell'elaborare pezzi come* Hoketus *le altezze dei suoni non avevano una grande importanza.*

In questa prospettiva mi sembra bello e interessante un altro tuo lavoro, scritto nel 1979, che si intitola Symfonie voor losse snaren *(Sinfonia per corde vuote). Dal titolo si comprende che il pezzo è destinato a un'orchestra di soli archi che suonano soltanto sulle "corde vuote"; dovrebbe essere un brano molto semplice, ma le cose non stanno così. Vuoi parlarmene un po'?*

A. – Anche questo pezzo è nato nell'orizzonte della scuola. Mi era venuta l'idea di formare un terzo ensemble, questa volta per soli archi e così avevo cominciato a lavorare con qualche studente del Conservatorio. Abbiamo cominciato a studiare delle piccole cose: un pezzetto di Purcell, della musica leggera latino americana come *Tico Tico,* e alla fine è andata più o meno come in *Hoketus,* dove l'idea di base era stata quella di un progetto pratico.

R. – *È chiaro che se si vogliono avere tutti i suoni che occorrono per costruire una melodia e si possono usare gli archi solo con le corde vuote, bisogna provvedere ad accordarli in modo tale da avere a disposizione il totale cromatico. Ho esaminato la partitura della tua* Sinfonia per corde vuote *e l'accordatura degli strumenti non rende le cose facili, specialmente per degli studenti.*

A. – Ma no; io credo che gli studenti siano in certi casi più capaci dei vecchi musicisti, che di solito sono già stanchi. Per me gli studenti del terzo o quarto anno di Conservatorio possono essere i musicisti migliori del mondo perché sono molto motivati.

R. – *D'accordo, ma per far suonare cinque violini con un'accordatura diversa ci vuole un orecchio perfetto.*

A. – Basta prevedere una "scordatura" molto precisa, e poi il vero problema è che abbiamo bisogno non tanto di tecnici quanto soprattutto di musicisti intelligenti che sappiano ascoltare i vicini. Quello che occorre

per suonare la mia *Sinfonia per corde vuote* è la disponibilità a concentrarsi sui singoli suoni. I ritmi non sono particolarmente complessi; più difficili sono l'attacco e l'arresto preciso del suono, perché ogni suono deve essere uguale all'altro, e in questa prospettiva diventa essenziale il controllo delle arcate.

R. – *Mi viene in mente una coincidenza che mostra quanto diverso sia il tuo pensiero. Luigi Nono in qualcuno dei suoi ultimi pezzi richiedeva agli archi un'accordatura speciale, ma lo scopo era quello di ottenere i microtoni, mentre a te gli intervalli infracromatici sembra che interessino molto poco.*

A. – È vero: li ho usati molto di rado e personalmente penso che i dodici suoni della scala cromatica bastano e avanzano perché è meglio usarne di meno che di più.

R. – *Con il 1979 arriviamo a un altro dei tuoi lavori particolarmente impegnativi; intendo parlare di* Mausoleum, *che potremmo considerare, come* De Staat, *un componimento di ispirazione politica.*

La prima cosa che vorrei chiederti è se il titolo deriva da quelle Ballate tratte dalla storia del progresso *che Hans Magnus Enzensberger pubblicò nel 1978.*

A. – Come fai a saperlo?

R. – *Molto semplice: ho letto il libro di Enzensberger, nel quale c'è anche un testo dedicato a Bakunin che è il protagonista ideale del tuo lavoro. A parte il libro di Enzensberger, come è nata l'idea di scrivere questo lavoro dall'organico imponente, con tre trombe, otto corni, quattro tromboni e strumenti non troppo usuali come il cimbalom e tante percussioni?*

A. – Dopo *De Staat* che è un pezzo molto astratto, pieno di contenuti filosofici, volevo scrivere un componimento di ampie dimensioni in cui far confluire lo spirito di tutte quelle discussioni che mi avevano accompagnato lungo gli anni Settanta. Così *Mausoleum* è diventato il mio credo politico, e a simboleggiarlo ho scelto uno dei grandi anarchici, Bakunin.

Si può dire che i sette frammenti di Bakunin che costituiscono il testo dell'opera, sono i fondamenti dell'ideologia dell'anarchismo, non in senso volgare ma filosofico. Il titolo è un po' strano, ma per me rappresentava il mausoleo del comunismo e anche di Stravinsky. Tra gli strumenti impiegati, il cimbalom è la metafora della musica russa e gli otto corni rievocano la voce di Bakunin, una voce di leone, secondo la definizione del giornalista svizzero Arnould.

R. – *La scrittura è decisamente originale; innanzitutto il materiale è molto semplice, due seconde maggiori (fa-sol e la bemolle-si bemolle) incastrate a distanza di mezzo tono e la distribuzione ritmica molto semplice che si basa sull'alternanza di battute brevi e lunghe.*

A. – Forse l'idea magica del pezzo è data dal numero 2 che ha a che fare

con la dialettica; due non soltanto come intervallo di seconda maggiore: due seconde, due battute alternativamente brevi e lunghe, due le dinamiche, poiché la prima parte è forte e vivace mentre la seconda è un grande corale lento, e due sono anche le voci di Bakunin che sono impersonate da due baritoni.

R. – *Con* Mausoleum *comincia a entrare in scena la simbologia del numero?*

A. – No, non ci sono simboli.

R. – *Ma sì, il 2 come simbolo della dialettica!*

A. – Sì, in questo senso sono d'accordo.

R. – *E nelle opere successive queste cose diventeranno sempre più importanti portando alla luce, attraverso la simbologia del numero, la radice della tua civiltà fiamminga.*

Prima però di affrontare le altre opere di ampio respiro vorrei chiederti qualcosa su un tuo componimento per violoncello solo del 1981 che si intitola La Voce. *Non ho mai avuto modo di ascoltarlo, ma so che si basa in qualche modo su testi di Cesare Pavese.*

A. – All'origine di questo pezzo sta la violoncellista Francis-Marie Uitti che ho conosciuto nel 1967 quando viveva a Roma e lavorava con Giacinto Scelsi. La Uitti come violoncellista è un personaggio: ha un'aura molto teatrale, quasi da musicista pop. Vive ad Amsterdam dal 1979 dove abbiamo avuto occasione di diventare amici, così un giorno mi ha chiesto di scrivere un pezzo per lei. Ho pensato a un lato del suo carattere che non si manifestava nel repertorio in cui l'avevo ascoltata, un aspetto calmo, meditativo e rassegnato, e così in *Lavorara stanca* di Pavese ho trovato un testo che si chiama *La voce*, una poesia che esprime la solitudine di qualcuno che sta alla finestra e sente una voce.

Nel pezzo la Uitti deve anche cantare, recitare e bisbigliare. C'è anche un dettaglio speciale nell'accordatura dello strumento che deve avere due corde accordate entrambe sul la. Si può realizzare così una musica a due voci quasi all'unisono e quando alla fine lei si mette a cantare, hai l'impressione di ascoltare un piccolo corale a tre parti. Il pezzo dura nove minuti e ha avuto un buon successo; è stato eseguito moltissime volte.

R. – *Possiamo ora cominciare a parlare di* De Tijd, *uno dei tuoi lavori più importanti, che hai scritto nel 1981. In italiano* De Tijd *si traduce "Il tempo", e difatti a questo pezzo per grande orchestra e piccolo coro femminile sono consegnate le tue riflessioni sul tempo. A me sembra inevitabile che avendo cominciato a esplorare la dimensione ritmica tu dovessi affrontare anche quella del tempo, ma prima di ripercorrere i pensieri che hanno alimentato quest'opera, mi piacerebbe rievocare con te qualcuna delle più significative riflessioni condotte dai compositori di oggi sul tema del tempo. La prima che mi viene in mente, e siamo ancora negli anni Sessanta, è la Moment-form di Stockhausen che tu sicuramente conoscevi.*

A. – Conoscevo benissimo *Momente*; sono anche stato alla prima a Donaueschingen, ma non ha niente a che vedere con il mio pezzo. Alla base di *De Tijd* c'è l'idea della forma che non si sviluppa, e si tratta di un'idea che viene da compositori americani come John Cage e La Monte Young dalla quale anche Stockhausen sarebbe stato influenzato, ma solo più tardi. Per me *De Tijd* è una risposta all'idea americana di pensare una musica senza sviluppo: il pezzo suona sempre lo stesso ma non è mai uguale a se stesso, non c'è una battuta che si ripeta, e poi c'è una lunga scala di sviluppo nelle altezze e nelle dinamiche.

R. – *Mi viene in mente un altro esempio di riflessione musicale sul tempo, il quartetto di Luigi Nono intitolato* Fragmente-Stille, An Diotima *con la sua musica che procede lentissima, senza pulsazioni e con lunghissime pause. All'interno di quella musica le coordinate usuali del tempo, ovvero presente, passato e futuro, smarriscono il loro ordine di successione e possono addirittura invertirlo fino a ipotizzare una memoria del futuro. Il modo che Nono aveva di intendere questo problema è molto distante dal tuo, eppure trovo quanto mai significativo che tanti compositori abbiano messo il tempo al centro delle loro riflessioni.*

A. – Forse dipende dal fatto che i compositori moderni volevano andare fino all'estremo, e questo viaggio ognuno lo fa partendo dalla propria coscienza. Anche Nono aveva, secondo me, questo desiderio di andare fino in fondo alle cose e conosco il suo quartetto che trovo molto profondo; non ha però nulla a che vedere con la linea Cage, ma piuttosto con Webern. I silenzi di Webern sono molto diversi da quelli di Ives o di Cage; forse sono silenzi pieni di sentimento, quei silenzi che trovi già in Schoenberg e Mahler, dove ci si rende conto di essere troppo sensibili per dire qualcosa.

R. – *Visto che hai ricordato Webern vorrei ricordare Stravinsky: anche lui esprime qualcosa come un annientamento del tempo mondano che improvvisamente si spalanca sull'eternità. Penso ai finali della* Sinfonia di Salmi *o delle* Noces.

A. – Quei finali di Stravinsky sono sempre presenti alla mia coscienza. Tu li hai definiti metafore dell'eternità, ma esistono anche altre parole greche che potrebbero definirli e io parlerei di "catarsi" e di "apoteosi". Per me la catarsi è una situazione religiosa e metafisica nella quale mi pare di avvertire delle relazioni con il Tao o con il pensiero Zen. Forse io non sono la persona giusta per parlare delle proiezioni filosofiche contenute in *De Tijd*, ma vorrei dire che quest'opera è una catarsi di *De Staat* e di *Mausoleum*.

R. – *Una catarsi delle opere che hai composto prima, dunque?*

A. – Potrebbe essere così, ma in ogni caso quando in un'opera scopri un tratto filosofico e psicologico, puoi essere certo che quell'opera è una qualche forma di catarsi.

R. – *Adesso possiamo entrare nella storia del pezzo. Tu hai scritto che l'idea iniziale nasce da un'esperienza speciale, ovvero dalla sensazione che il tempo aveva cessato di esistere, e questa sensazione ti procurava una pace infinita e una gioia interiore. In un'intervista che hai rilasciato a Schoenberger accenni a queste cose un po' di sfuggita. Potrei chiederti di ricordare più precisamente in quali circostanze hai provato quella sensazione?*

A. – È una sensazione legata all'amore, ma sono un po' riluttante a parlare di queste cose.

R. – *Io non voglio essere indiscreto; è già sufficiente che tu abbia detto che quella sensazione, che chiamerò illuminazione, abbia a che fare con l'amore. Fin qui possiamo arrivare, ma tu parli di una sensazione vissuta in un momento particolare in cui ti sembrò che il tempo si fosse fermato.*

A. – Sarà durato non più di tre secondi.

R. – *Prendo atto che da quel momento è iniziata la storia di* De Tijd *perché so che da quel momento ti sei messo a cercare disperatamente nella storia del pensiero una traccia delle riflessioni cui ti aveva condotto quell'esperienza. Ho ricostruito quel tuo percorso lungo il quale ho trovato la lettura del XVII canto della* Commedia *di Dante, dove al verso numero 17 si legge: «Mirando il punto in cui tutti li tempi sono presenti». Quindi dalla lettura di Dante sei passato a quella di un'opera di Dijksterhuis intitolata* La meccanizzazione dell'immagine del mondo.

A. – Questo libro di Dijksterhuis contiene una storia della scienza da Pitagora a Newton e una distinzione molto netta fra la vera scienza e la metafisica.

R. – *Però mi risulta che dalla lettura di questo libro sei stato indotto ad affrontare la letteratura scientifica da Newton a Reichenbach.*

A. – Sì, ma poi ho lasciato perdere perché per me era troppo complicato, e allora ho deciso di tornare al XIV secolo con i suoi poeti, i suoi mistici e i suoi filosofi.

R. – *La tua peregrinazione fra i libri in quel caso è stata sterminata; me la sono annotata, e la lista degli autori è impressionante. Ma non ti sei impegnato soltanto con le letture, hai fatto anche dei viaggi. Sei stato a Firenze per esempio.*

A. – Sì, sono andato a Firenze perché lì speravo di trovare il testo adatto al pezzo che volevo scrivere.

R. – *Sei andato a Firenze per cercare dei libri!*

A. – Sì, desideravo leggere gli scritti di Cecco D'Ascoli, di cui in un altro libro avevo letto qualche citazione che mi interessava ed è stato così che vagando da un libro all'altro sono arrivato alle *Confessioni* di sant'Agostino. Ho camminato a lungo attraverso la città, ho pensato molto e alla sera leg-

gevo Dante. Ricordo che a San Miniato al Monte fui molto impressionato dalla freschezza e dai colori del marmo, un verde e un bianco piuttosto strani che hanno finito con l'influenzare i suoni che ho poi usato nel mio pezzo.

R. – *Ma sono gli alabastri trasparenti che lasciano filtrare la luce del sole. Non negherai che questo tuo errare tra libri e luoghi presenti una serie di curiose coincidenze. So, per esempio, che per finire di scrivere la partitura di* De Tijd *sei andato a Cartagine, vicino dunque ai luoghi dove aveva vissuto sant'Agostino. Come mai ti trovavi laggiù?*

A. – Semplicemente perché Jeannette aveva bisogno di una vacanza e così decidemmo di andare in Tunisia, ed è stata l'agenzia di viaggi a trovarmi una casa ad Hammamet.

R. – *Il progetto di* De Tijd *lo hai descritto in modo molto suggestivo: «Voglio comporre un pezzo che sia null'altro che terrificanti colonne blu, molto lunghe, dei "bang", e dei silenzi». Vorrei che cominciassi a descrivere i materiali che hai definito in forma così poetica: cosa sono le «terrificanti colonne blu»?*

A. – Non so. Prima tu hai usato la parola trasparenza e probabilmente il blu ha a che fare con lo spazio aperto, con il cielo, con il mare; ma l'idea principale è quella di architettura, perché le colonne scandiscono lo spazio architettonico.

R. – *Sei sempre stato molto impressionato dall'osservazione dell'architettura?*

A. – Sì, e in questo caso con la musica e il tempo che si fermano ci troviamo proprio in quella dimensione descritta da Goethe quando parlava di architettura come musica pietrificata.

R. – *È un pensiero che ricorre spesso, da Goethe a Valéry.*

A. – Già Valéry; mi piace molto quella sua concezione secondo la quale la cosa che è finita non è perfettamente conclusa perché nella vera arte c'è sempre qualche altra cosa da scoprire. È un bell'esempio di dialettica.

R. – *E perché le colonne blu sono terrificanti?*

A. – Perché possono crollare.

R. – *Forse ci sarà anche un'altra ragione.*

A. – Sono pericolose perché sono di vetro e potrebbero andare in frantumi. No, senti, parlando sul serio, mi sembra che quelle colonne siano come delle corde gigantesche che possono vibrare.

R. – *È un'idea molto antica e molto classica quella che l'universo intero possa suonare, e nella musica cosmica c'è posto anche per le tue colonne. In realtà le colonne blu sono dei grandi accordi che si ripetono sostenuti da un cantus firmus vocale, accordi di settima di dominante senza la quinta.*

A. – Per l'esattezza due accordi di settima di dominante in relazione di quinta; ma non si può dire che quegli accordi siano le colonne blu, che restano un concetto filosofico rispetto al quale la realizzazione musicale è inevitabilmente povera.

R. – *Vorrei a questo punto provare a riassumere l'impianto generale di* De Tijd *provando a immaginare una sovrapposizione di strati sonori in ciascuno dei quali possiamo vedere una diversa dimensione del tempo. Un primo strato di base potremmo definirlo come un antico cantus firmus, ed è realizzato dagli strumenti ad arco, dall'organo hammond, dalle chitarre elettriche e da un piccolo coro di voci femminili. È uno strato che scorre immobile, una sorta di flusso sonoro perenne che simboleggia quell'eterno presente del quale abbiamo parlato. Un secondo strato è dato da due quartetti di strumenti a percussione praticamente uguali, uno alla destra e l'altro alla sinistra del direttore. Sono questi ultimi che con i loro accordi hanno il compito di scandire il continuum del cantus firmus. Potremmo dire quindi che i due quartetti rappresentano i battiti del tempo all'interno di un continuum che non si muove mai.*

A. – Sì, ma si tratta di un orologio un po' strano, perché batte il tempo sempre più in fretta.

R. – *D'accordo, ma a questo punto vorrei chiederti: in questa dialettica con il cantus firmus, che è metafora del tempo immobile, di quel punto di cui parla Dante, che cosa rappresentano i battiti delle campane?*

A. – L'altro tempo.

R. – *Quale altro tempo, quello umano?*

A. – Sì, credo che si possa definirlo umano. Io dico sempre che le campane hanno la funzione di avvertire, non soltanto per i matrimoni, le nascite e le morti, ma anche per gli incendi, i pericoli, le cerimonie.

R. – *In questa orchestra popolata di strumenti incaricati di funzioni così altamente simboliche qual è la funzione delle arpe?*

Dopo il grande accordo iniziale per 9 battute si ascoltano le pulsazioni delicate scandite dalle arpe; sono rintocchi lievi che mi sembrano molto significativi, per i quali ho immaginato un significato, ma prima di dichiararlo vorrei conoscere la tua idea al riguardo.

A. – Hai ragione; quei rintocchi delle arpe sono di grande significato, e me ne sono accorto soltanto a cose fatte, quando ho ascoltato il pezzo per la prima volta. Gli strumenti che tengono il cantus firmus sono strumenti che possono tenere i suoni; le arpe no, e la ragione della loro presenza sta in questo contrasto.

R. – *A questo punto posso anche dirti qual'era la mia interpretazione del battito prodotto dalle arpe. Mi è venuta in mente all'improvviso ricordando* Le Grazie *di Ugo Foscolo, in cui trovi l'immagine molto musicale del plettro del tempo. È stata l'idea di quel suono inudibile prodotto da un personaggio invi-*

sibile che mi è parso di ritrovare nei lievi rintocchi delle tue arpe.

A. – Molto bello; molto bello davvero. Per questa interpretazione così profonda voglio regalarti una copia della partitura di *De Tijd* con dedica.

R. – *Grazie. Visto che qualche volta mi vengono delle buone idee vorrei chiederti se* De Tijd *ha musicalmente e idealmente qualche rapporto con Messiaen.*

A. – Senz'altro; anche se si tratta di un pezzo profondamente agnostico. Qualche volta i critici mi attribuiscono, forse a causa della mia gioventù cattolica, delle inclinazioni religiose; una musicologa canadese è arrivata al punto di inserirmi in un trittico di compositori cattolici formato da Górecki, Messiaen e me. Inutile dire che non condivido queste interpretazioni.

R. – *Quando è stato eseguito per la prima volta* De Tijd*?*

A. – L'opera è nata su commissione del direttore del Conservatorio Reale dell'Aia per il quale era stato costruito un nuovo edificio. Da questa origine puoi renderti conto dell'organico piuttosto insolito che comprende, fra l'altro, otto flauti, tre clarinetti, clarinetto basso, sei trombe e così via. In un conservatorio non è difficile trovare otto flauti e tutti quegli altri strumenti; così gli studenti sono stati i primi interpreti del pezzo che poi è stato riproposto all'Holland Festival nel 1981. Naturalmente l'organico così insolito ed esteso costituisce anche un handicap ma qualche volta lo si è eseguito perfino in America, e ora sono molto contento che lo si esegua a Torino al tuo festival con musicisti italiani.

R. – *Nella nostra conversazione abbiamo avuto occasione di citare alcuni lavori che tu hai scritto per il teatro:* Mattheus passie, Orpheus, George Sand *e altri ancora. Hai detto che si è trattato di un'esperienza preziosa dalla quale hai imparato a lavorare con i cantanti, con gli attori e con il teatro, ma si era trattato sempre di lavori piuttosto brevi, concepiti per piccoli organici. Se invece parliamo di* De Materie *ci troviamo di fronte a un'altra cosa:* De Materie *è un'opera di grandi proporzioni che consta di quattro parti di venticinque minuti ciascuna e per realizzarla ci vogliono strutture teatrali importanti. Prima di parlare però di questo tuo lavoro mi piacerebbe conoscere il tuo pensiero sul teatro musicale oggi.*

A. – Devo dirti che fra le cose che ho fatto per il teatro Baal e *De Materie* non esiste secondo me grande differenza. Sono molto attratto dal teatro musicale in tutte le sue manifestazioni e anche dalla musica applicata al teatro di prosa; quello che però non mi interessa affatto è il tipo di teatro che si fonda su uno sviluppo psicologico: non mi interessava negli anni Settanta e non mi interessa nemmeno adesso. *De Materie* consta, come hai detto tu, di quattro parti indipendenti che si possono fare benissimo in una sala da concerto, perché non è concepita secondo la ricetta di Bernard Shaw in base alla quale la storia di ogni opera è quella del tenore che vuole

andare a letto con il soprano mentre il baritono cerca di impedirlo. Dopo l'invenzione del cinema quest'idea di opera non è più interessante. C'erano ben altri spunti già all'inizio del nostro secolo (penso a *L'histoire du soldat* o al *Retablo de Maese Pedro*). Ci sono tanti altri modi interessanti di fare teatro. Ti ripeto che non ho nessun interesse per l'opera verista e nemmeno per quella espressionista.

R. – *Vorrei citare un caso concreto: il teatro di Berio per esempio.*

A. – In base alle cose che ho visto mi sembra che Luciano e io abbiamo più o meno le stesse idee.

R. – *Infatti Berio sostiene che l'opera intesa come racconto unidirezionale di una vicenda non ha più alcun senso, ma mi vengono in mente altri esempi ancora più vicini, il teatro di John Adams per esempio:* Nixon in China, *The* Death of Klinghoffer *o il recentissimo* I was looking at the ceiling.

A. – Senti, ti faccio una proposta: mettiamo da una parte tutti i direttori, i registi e i compositori che provano a fare delle cose nuove e io sto con loro. Quando invece si tratta di semplice conservazione, sono contro.

R. – *E il teatro di Adams ti sembra un po' conservatore?*

A. – No. *Nixon in China*, che ho visto qui ad Amsterdam, mi è piaciuto molto.

R. – *Forse vi si sente l'influenza del cinema o del reportage, come in* The Cave *di Steve Reich.*

A. – Quello di Steve è un buon esempio perché *The Cave* non ha niente a che fare con l'opera verista del Novecento. Si vede subito che un lavoro del genere nasce da uno che ha condotto esperimenti a vari livelli.

R. – *Quando si scrive un'opera la cosa più importante è cascare su un buon libretto. Nel caso di* De Materie *come sei arrivato a definire il tuo obiettivo e qual'è stato il contributo di Bob Wilson?*

A. – L'idea iniziale era qualla di creare quattro tableaux vivants su differenti momenti della storia della cultura olandese. Fu l'allora direttore dell'Opera olandese Jan van Flyming che mi chiese di procedere a una versione teatrale del pezzo dicendomi che forse si sarebbe potuto chiedere a Bob Wilson di curare la regia. A quel punto io avevo già progettato tre parti.

R. – *Il suggerimento di Wilson, se ricordo bene, è stato quello di una quarta parte dedicata a Madame Curie.*

A. – Sì; ma lui ha anche collocato negli interstizi fra una parte e l'altra delle brevi scene con dei mimi ispirandosi a una serie di antiche incisioni su legno olandesi. Si trattava di piccoli intermezzi che sviluppavano una storia autonoma.

R. – *Se si esclude l'ultimo dei quattro episodi, quello dedicato a Madame Curie, gli altri tre si riferiscono a momenti diversi della storia olandese rievocati da alcuni testi. Come sei arrivato a scegliere questi testi e a utilizzarli come libretto per l'opera? Il primo s'intitola* Plakkaat van Verlatinge *e credo che per la maggior parte di coloro che leggeranno questo testo sia sconosciuto.*

A. – Si tratta di un testo politico con il quale i rivoluzionari olandesi hanno dichiarato la loro indipendenza dall'impero spagnolo nel 1581.

R. – *Si tratta dunque di un documento importante per la vostra storia. Suppongo che tutti lo conoscano e che i bambini lo leggano a scuola.*

A. – Gli studenti sanno che esiste, ma non lo leggono.

R. – *Possiamo comunque considerare questo testo il punto di partenza per la tua opera.*

A. – No, il vero punto di partenza è l'acqua. Se guardo fuori dalla finestra della stanza in cui ci troviamo, vedo delle architetture del Seicento che sono l'espressione della vittoria della rivoluzione contro gli spagnoli. Questo è un sentimento rivoluzionario che mi è sempre piaciuto e questo entusiasmo olandese lo ritrovo un po' ovunque, sulle facciate delle case, nei dipinti di Frans Hals. Ritrovo quello stesso orgoglio anche nei cantieri dove si costruivano tante bellissime navi. Amsterdam era piena di cantieri ed era tutta un risuonare di colpi di martello, un bang bang che dal porto si propagava per la città. Naturalmente tutto questo è in relazione con l'acqua.

R. – *Il suono dei martelli che picchiano in continuazione per costruire le navi; conoscendo la partitura di* De Materie *devo riconoscere che nell'introduzione dell'opera ce l'hai fatto entrare a forza!*

A. – Gli accordi staccati dell'inizio ne sono una chiarissima metafora. C'è un curioso procedere in questi fatti: per affermare la nostra vocazione di costruttori di navi avevamo bisogno di dichiarare la nostra indipendenza, e poi con tutte quelle navi siamo diventati dei colonialisti noi stessi.

R. – *Non v'è dubbio che esiste una relazione stretta tra la vostra dichiarazione d'indipendenza, il* Plakkaat van Verlatinge, *e la costruzione delle navi. Musicare la dichiarazione d'indipendenza non mi sembra una cosa strana; decisamente più originale è l'idea di mettere in musica la sequenza della costruzione di una nave attraverso la declamazione di un trattato di scienza delle costruzioni. Rossini sosteneva che si poteva musicare benissimo anche la lista del bucato e a me sembra che tu lo abbia preso in parola, poiché il testo in questione è un antico trattato sulla costruzione delle navi pubblicato intorno al 1690 da un certo Nicolaes Witsen.*

A. – Tutti questi libri li ho qui in casa e posso mostrarteli, ma oltre a quelli che hai citato tu c'è anche un terzo testo.

R. – *Già, si tratta di Gorlaeus. Sarà bene parlarne un poco perché giurerei che in Italia è completamente sconosciuto.*

A. – Ti posso dire semplicemente che Descartes ha pescato a piene mani negli scritti di Gorlaeus, che è uno dei primi studiosi protestanti ad avere ripreso le teorie atomistiche.

R. – *È così singolare questa figura di scienziato che vorrei riferire qualche notizia su di lui. Leggo in una nota a piè di pagina contenuta nel libretto di* De Materie *che «David Gorlaeus è un filosofo olandese vissuto a Franeker e ivi morto nel 1612 all'età di soli vent'anni. Sostenne teorie sulla materia che contraddicevano il pensiero allora dominante di Aristotele. Fu, per la morte prematura, presto dimenticato ma Cartesio e Bacone avrebbero sostenuto teorie analoghe alle sue. Il brano utilizzato nel libretto dell'opera è tratto dal capitolo IV del secondo e ultimo libro di Gorlaeus che fu edito nel 1651 con il titolo* Ideae Physicae».

Dopo questa parentesi erudita vorrei osservare che sia nel testo sia nella musica viene a stabilirsi un importante legame tra Gorlaeus che recita i passi della sua teoria fisica e la costruzione delle navi. Gorlaeus sostiene che il tutto è un'unità non divisibile nelle sue parti, ovvero una totalità che non è la somma dei pezzi, e questo è anche l'ideale che presiede alla costruzione di una nave. Quando Gorlaeus enuncia la sua teoria della materia, dopo poche battute, rientra il coro che continua a scandire il testo relativo alla costruzione delle navi. Si ha così la sovrapposizione di due linee musicali, di due testi che in fondo dicono la stessa cosa perché parlano dell'unità. I due testi e le due situazioni posseggono dunque una complementarità che mi fa pensare agli antichi motetti politestuali dove testi diversi erano in realtà modi differenti di affermare gli stessi principi.

A. – Sì, il paragone può essere accettato, e in questo caso la parola magica è "costruzione".

R. – *Ho letto che per ciascuna delle quattro parti dell'opera c'è un modello formale prelevato dalla musica del passato. Nella prima parte il modello si identifica con il Preludio in mi bemolle maggiore del primo volume del* Clavicembalo ben temperato *di Bach il cui carattere toccatistico martellante si adatta benissimo al nostro contesto. Le corrispondenze con il modello sono piuttosto ricercate: il Preludio di Bach viene analizzato e diviso nelle tre sezioni, toccata, ricercare e finale, che ritornano nella distribuzione della tua partitura. La sezione della toccata bachiana corrisponde nella tua partitura ai 144 accordi battuti dall'orchestra nei primi tre minuti e così via.*

Mi piacerebbe che raccontassi qualcosa su questo tuo cercare non soltanto i testi ma anche i modelli formali che potevano entrare in questo gioco così complesso.

A. – La presenza dei modelli storici è una costante di *De Materie*: il preludio che tu hai citato, la passacaglia per la terza parte o la pavana per la

quarta. Quanto a Bach è presente un po' in tutta l'opera come un nume tutelare. Non si tratta però di corrispondenze pure e semplici come puoi vedere attraverso il riferimento al preludio nella prima parte. Quello che conta in questo caso è quell'arcaismo delle forme che trovi spesso in Bach. Un preludio così ha un sapore arcaico che ti fa pensare a Frescobaldi o anche a Sweelinck e dalla propensione di Bach per l'arcaismo deriva nella prima parte di *De Materie* anche la citazione della melodia de *L'homme armé.*

R. – *Così quel tenor de* L'homme armé *dopo aver circolato per secoli nella musica polifonica viene ripreso nella tua opera, ma con le note talmente spaziate che mi sembra impossibile percepirlo.*

A. – Hai ragione; si può solo leggerlo e non percepirlo, ma anche questa è una procedura assai diffusa che puoi trovare tante volte nella musica di Obrecht o di Josquin. Si tratta semplicemente di una tradizione manieristica della composizione.

R. – *Al centro della prima parte c'è un passo in cui restano soli due martelli che battono su una superficie di metallo, naturalmente con un ritmo molto preciso e perfettamente notato. È la metafora dell'idea del lavoro?*

A. – Sì e credo si possa confrontare questo episodio con esempi famosi di Stockhausen che all'interno di grandi componimenti pone un'idea molto semplice a partire dalla quale l'intero lavoro si sviluppa. In *Gruppen* per esempio c'è un accordo che circola tra le tre orchestre e in *Kontakte* c'è un momento in cui la sinusoide del glissando diventa pulsazione: quella è la sigla del pezzo, come lo sono i due martelli nella prima parte di *De Materie.*

R. – *Potrei citare un esempio più antico, quello dei martelli che battono le incudini ne* L'oro del Reno *di Wagner.*

A. – Non l'ho mai ascoltato.

R. – *Mi autorizzi a scrivere in questo libro che non hai mai voluto ascoltare Wagner?*

A. – Sì, puoi farlo; si tratta di un pensiero che non nascondo anche se so benissimo che provoca scandalo come quella volta che al Conservatorio dichiarai al direttore durante gli esami che avrei dato tutta la musica di Wagner per una sola battuta di Chopin.

R. – *Il contrasto tra la prima parte con la sua glorificazione dell'indipendenza e del lavoro, e la seconda dedicata a Hadewijch è notevole. Come sei arrivato a individuare il testo di questa mistica scrittrice del XIII secolo?*

A. – Da noi Hadewijch la si considera l'inventrice della lingua olandese, e di conseguenza i bambini a scuola leggono qualche sua poesia. Si può dire che abbia da noi una reputazione simile a quella che ha in Germania

Hildegard von Bingen, ed è la rappresentante più significativa del movimento trovadorico femminile.

R. – *Ma non era una religiosa?*

A. – Si dice che quei gruppi di "trovatrici" erranti avessero fatto voto di castità, ma non erano ufficialmente parte di nessun ordine. Erano donne religiose, intellettuali, emancipate, una sorta di antiche bohèmiennes. Di lei ci restano molte poesie, lettere e un libro di visioni, bellissime, dal quale ho tratto il testo da mettere in musica. Nelle visioni di Hadewijch la cosa più magica è la relazione tra l'erotismo e l'estasi mistica. Per lei si trattava di un'identica cosa. Noi facciamo fatica oggi a mettere insieme due concetti così diversi, ma a quell'epoca era veramente così, e se ti sprofondi a lungo nella lettura e nella meditazione di quei testi, arrivi a rendertene conto.

R. – *In effetti quello che tu hai musicato è un testo sull'amore divino redatto in termini intensamente erotici. Anche qui c'è una relazione formale con un modello musicale antico, quella della ballata medievale, con una struttura che deriva dal canto trovadorico; ma ci sono anche riferimenti più complessi che chiamano in causa l'architettura delle cattedrali, quella della cattedrale di Reims in particolare.*

A. – La corrispondenza si basa prima di tutto sulla cronologia. Nella prima parte avevo scelto la toccata con il ricercare perché Frescobaldi componeva queste cose proprio nello stesso periodo in cui si svolge la vicenda che occupa la prima parte della mia opera. Hadewijch ha scritto nel 1275 il testo che avevo deciso di musicare. A quell'epoca la cattedrale di Reims era stata appena costruita e lei avrebbe potuto camminarci dentro. Ho immaginato così Hadewijch che percorre con i suoi passi lo spazio della cattedrale. Ho studiato accuratamente la pianta e ho pensato di ritrarre musicalmente il suo incedere sottolineando il passaggio da una colonna all'altra attraverso gli accordi.

Se vuoi è un po' la vecchia idea delle "colonne blu" che ritorna. La struttura delle cattedrali consta principalmente di un rettangolo dove stavano i fedeli e di un cerchio che è il punto più sacro, quello dove sta il corpo di Dio. Rettangolo e cerchio hanno un importante valore simbolico: il primo indica le cose della terra e il secondo quelle divine.

R. – *Vorrei provare a riassumere tutto questo nel modo seguente: tu hai tenuto presente le due figure geometriche che si incontrano in ogni cattedrale, la navata rettangolare e l'abside circolare. Una rappresenta l'elemento terrestre, l'altra quello più spirituale. L'attraversamento della cattedrale che compie Hadewijch comporta il passaggio dalla dimensione rettangolare a quella circolare, quindi un'avanzata verso il sacro. Nell'insieme abbiamo quindi qualcosa come il percorso di una scala mistica.*

A. – Proprio così.

R. – *Adesso potremmo parlare di* De Stijl *che è la terza parte di* De Materie *nonché il nome di quel famoso movimento artistico sviluppatosi in Olanda agli inizi del nostro secolo, movimento in cui spicca la figura di Mondrian che è il protagonista della terza parte della tua opera.*

A. – Veramente in quel movimento Van Doesburg è sul piano teorico più importante di Mondrian, con il quale entrò più volte in polemica. Importante è sapere che il movimento De Stijl, non molto noto fuori dell'Olanda, si trova di fatto ad anticipare di una diecina di anni il Bauhaus. Mondrian entrò in conflitto con Van Doesburg a proposito della diagonale e dei colori misti e questo suo rigore è, secondo me, una cosa profondamente radicata nella cultura olandese. Si tratta del tipico rigore calvinista che io, nonostante sia cattolico, apprezzo molto perché ci vedo una qualità rivoluzionaria, un radicalismo che considero tra le cose migliori della nostra cultura, anche perché convive con una grande tradizione di liberalismo.

R. – *Ci sarebbe quindi in Olanda un rigore morale di tipo calvinista, ma anche una generosa forma di tolleranza intellettuale e sarebbero questi gli elementi ideali che ispirano la terza parte?*

A. – Non direttamente la musica, ma sono presenti nella pittura di Mondrian, specialmente nei suoi ultimi quadri. Se guardi quelli dipinti in America e che portano il titolo di *Boogie-Woogie*, ti rendi conto di quanto siano più leggeri rispetto al rigore che ispirano le opere degli anni Venti e Trenta. È proprio da uno di quei quadri che ho desunto la struttura della terza parte.

R. – *Lo so, è un quadro famosissimo del 1927 che s'intitola* Composizione con rosso, giallo e blu. *L'ho visto allo Stedelijk Museum e infinite volte riprodotto nei libri d'arte, ma adesso vorrei citare una tua affermazione: «I dipinti di Mondrian appaiono rigorosi e razionali, ma nacquero sotto l'influsso di arcane stravaganze filosofiche. A colpirmi è stata la relazione tra Mondrian e un certo dottor Schoenmaekers, un matematico e filosofo cristiano un po' bislacco che esercitò una profonda influenza su Mondrian».*

Questa è un'affermazione interessante che porta alla luce risvolti un po' cupi e un po' segreti nella vita e nell'ispirazione di un grande artista la cui immagine esistenziale ci siamo modellati a partire dalla sua opera. Mi vengono in mente le passioni neppure troppo segrete che Edgar Varèse nutriva per il pensiero mistico intrecciandole a una sorta di scientismo visionario.

A. – Già, ma non si tratta solo di Schoenmaekers; ci sono anche Steiner, la Blavatsky e tanti altri scrittori del genere che Mondrian ha letto. È ben noto che nella scia di quei pensatori o di un artista come Kandinskij, anche lui pensava a una interpretazione metafisica dello sviluppo tecnico del mondo.

Schoenmaekers era un personaggio strano e interessante: un prete che

viveva fuori della chiesa circondato da tante donne che indossavano lunghi vestiti bianchi mentre lui parlava come un oracolo. Io ho scelto questo testo (*Beginselen der beeldende wiskunde* – Introduzione alla matematica pittorica) perché è lì che lui parla della linea retta perfetta. Anche molti storici dell'arte pensano che quel libro sia stato importante per Mondrian, ma per me è interessante che ci sia in quel linguaggio così astratto una dimensione etica che deriva proprio da Schoenmaekers. Per quest'ultimo le linee rette erano simboli quasi religiosi e io trovo interessante che Mondrian partendo da presupposti del genere sia riuscito a portare quegli stessi problemi sul terreno dell'astrattismo.

R. – *Nell'arte di Mondrian si verificherebbe dunque un processo di sublimazione di idee mistiche e di principi pseudoreligiosi, tutte cose che stanno agli antipodi di quel suo mondo pittorico dominato dalla ragione e dal rigore delle linee?*

A. – Sì, credo che sia proprio così.

R. – *Quello che ti importava dimostrare è che la radice di quel pensiero così lindo e astratto è invece un groviglio di cose alquanto sfumate e contradditorie. Il personaggio di Mondrian tu lo presenti però in* De Stijl *attraverso due fasi diverse, l'una proviene dalla "Introduzione alla matematica pittorica" di Schoenmaekers, l'altra deriva da* Herimeringen van Mondrian *(Memorie di Mondrian) scritte dalla signora Domselaer-Middelkoop, la vedova dell'omonimo compositore olandese, ed è da queste pagine che viene fuori questo curioso aspetto di Mondrian appassionato ballerino di boogie-woogie.*

A. – Sì. Ho messo insieme questi due testi e penso che non ci sia alcuna contraddizione. Esplorando l'opera di un Kandinskij, di un Mondrian o di un Varèse mi rendo conto che loro avanzavano verso una direzione sconosciuta, simile a un labirinto pericoloso e strano. In questo procedere si ha bisogno di una luce che aiuti ad andare avanti e questa luce potrebbe venire da un guru, da qualche personaggio storico nel cui subconscio vibra la consapevolezza di fare qualcosa che sarà importante per il futuro. Così Mondrian non vive solo nella sua dimensione metafisica e in quell'arte apparentemente fredda; lui non è soltanto questo, perché se fosse così sarebbe pericoloso. Per le mie esigenze di compositore andava benissimo cogliere questo aspetto secondario e privato di un Mondrian anche appassionato ballerino perché era veramente così, come dimostrano anche quei quadri dipinti in America che si intitolano *Broadway Boogie-Woogie.* Fin da quando stava in Olanda aveva dei dischi con dei fox trot, o, come si diceva allora, di jazz band. Gli piaceva davvero andare a ballare in qualche locale ad Amsterdam, e sceglieva sempre le ragazze più belle e più giovani. Nel mio pezzo c'è naturalmente un boogie-woogie in onore di Mondrian, ma più importante è il fatto che tutto il pezzo è una passacaglia. A Mondrian il tema del basso nel mio pezzo sarebbe parso un boogie-woogie, ma per me è più funky.

R. – *Tu hai parlato infatti di un basso come quelli della disco music; vorrei anzi citare una tua nota nella quale dichiari: «Il basso viene suonato dalle tastiere amplificate e dalla chitarra basso, la linea complessa e sincopata del basso, che è di 24 battute, si impone per quasi tutto il corso della composizione. Può essere ritmicamente sfasata, può diventare soggetto per imitazioni a canone e fughe, può spostarsi alle voci superiori, può anche scomparire episodicamente, ma la sua struttura metrica è onnipresente. Il carattere funky della linea del basso è una reinterpretazione contemporanea del boogie-woogie». Sempre in questo testo tu esprimi il tuo apprezzamento per un certo tipo di artisti legati a Motown: «Perfino negli anni Sessanta penso che le Supremes erano molto meglio dei Beatles. Negli ultimi anni ho comprato dischi di Chaka Khan, Janet Jackson, Anita Baker, Mariah Carey: all very good»*

A. – Sì, è vero: i Beatles non mi sono mai piaciuti, mentre ho sempre trovato interessante lo sviluppo che la musica afroamericana ha avuto a Los Angeles combinando il pop, il funky e il jazz.

R. – *Queste memorie che rievocano la vita di Mondrian hanno però una conclusione in calando. L'autrice delle memorie rievoca un ultimo incontro che ebbe luogo a Parigi con i due che vanno verso la metropolitana e lui che saluta malinconicamente. Improvvisamente anche la musica diventa malinconica.*

A. – Il testo parla della solitudine di Mondrian e quello che segue è un silenzio completo, uno dei rari momenti di silenzio in *De Materie*. All'improvviso si riparte con un grande grido che viene a cadere su quel punto del testo di Schoenmaekers in cui si parla della figura della croce. Durante la prima rappresentazione riuscimmo a tracciare una grande croce con il laser sopra le teste del pubblico, ma quel momento così drammatico, evocato dalla figura della croce, significa anche l'irruzione di Bach e della simbologia legata al suo nome. Con le note corrispondenti alle lettere B-A-C-H si ottiene un disegno di croce che Bach usa frequentemente con valore simbolico nella sua musica.

R. – *Ti sei dunque servito di quel disegno musicale per descrivere la solitudine e la malinconia di Mondrian?*

A. – Non soltanto solitudine e malinconia ma anche un vero e proprio sentimento religioso.

R. – *Arriviamo all'ultima parte dell'opera, quella dedicata a Marie Curie, unico personaggio che non fa parte della storia olandese.*

A. – È vero che Madame Curie non appartiene alla storia dell'Olanda, ma per concludere *De Materie* la sua presenza è perfetta perché l'opera è tutta giocata sul dualismo dello spirito e della materia. Il testo che recita Madame Curie è un testo scientifico e poi bisogna ammettere che quel diario scritto dopo la morte di Pierre è bellissimo.

R. – *L'ultima parte di* De Materie *comincia però con un sonetto di Willem*

Kloos, un poeta olandese del quale mi piacerebbe che mi raccontassi qualcosa, perché da noi è praticamente sconosciuto.

A. – Anche qui non lo si legge più. Era una specie di "poeta maledetto" attivo verso la fine del secolo scorso, scontroso, solitario, dedito all'alcol, che pensava sempre alla morte. Le sue prime poesie hanno una sorta di profondità wagneriana e fra tutte quelle scritte in quell'epoca che ho letto, le sue mi sono parse le migliori.

R. – *Le parti precedenti di* De Materie *avevano un calco formale di stampo classico: il Preludio di Bach, la toccata, la ballata medievale e la passacaglia. In quest'ultima parte il modello formale è dato dalla pavana, una pavana per pianoforte scritta da tuo padre?*

A. – Sì.

R. – *Che viene citata letteralmente?*

A. – No, il pezzo di mio padre non si sente perché se ne ascoltano due battute con un'armonia diversa.

R. – *Dal punto di vista dell'organizzazione ritmica c'è una specie di somma della pavana e del saltarello: la battuta è di 7/4, ovvero 3+4/4.*

A. – Non è proprio così; non ho usato musicalmente il 3, ho soltanto cambiato il tempo in quei tratti, cosa che non ho fatto negli altri.

R. – *E per ottenere questa corrispondenza di durate hai cambiato i tempi di metronomo.*

A. – Sì, certo.

R. – *In modo da avere una durata complessiva che deriva dalla somma delle varie parti che compongono la struttura del sonetto più la combinazione dei due ritmi di pavana e saltarello. Un gioco di questo genere?*

A. – Sì.

R. – *La parte di Madame Curie è invece tutta recitata.*

A. – Sì e con un evidente parallelismo se pensi che ci sono due cantanti nella prima e seconda parte e due recitanti nella terza e nella quarta.

R. – *Il diario di Madame Curie è molto toccante.*

A. – Sì, e la musica che sostiene il racconto diventa molto calma.

R. – *Bob Wilson ha messo l'opera in scena in occasione dell'Holland Festival realizzando un'opera dove non c'è azione.*

A. – Non era poi così statica la sua realizzazione scenica: c'era un apparato visuale molto bello, e in *De Stijl*, una sequenza di movimenti molto veloci. Mi sembra però che le due parti lente, la seconda e la quarta, abbiano funzionato meglio, probabilmente perché si è realizzata una maggiore affinità

tra la musica e la sensibilità di Wilson. Nessuno ha detto che in quest'opera non accade nulla, accadono anzi molte cose. Il fatto è che manca lo sviluppo drammatico, ma mi pare che nessuno si sia lamentato di questo.

R. – *Quest'opera, che contiene la rievocazione di alcuni momenti fondamentali della storia dell'Olanda, la riflessione sul rapporto fra materia e spirito scandita in quattro parti che implicano il riferimento a forme musicali del passato come preludio, ballata, passacaglia, pavana e saltarello, mi sembra possa essere considerata una sintesi di tutto quello che avevi fatto fino a quel momento.*

A. – Credo che tu abbia ragione, e non mancano quelli che sostengono che *De Materie* sia una grande sinfonia nella quale *Hadewijch* è il movimento lento e *De Stijl* lo scherzo. Se è così non ne sono scontento perché ne risulta un insieme di relazioni interessanti da un movimento all'altro, fra le armonie e i ritmi e anche fra le armonie e le melodie. La qualità più interessante per me è la dialettica fra cose diverse che formano una cosa sola.

R. – De Materie *opera di sintesi, dunque; ma torniamo ora un poco indietro a considerare un altro lavoro che possiede un marcato carattere sperimentale,* De Snelheid *(La velocità), scritto nel 1983. Lo definisco un lavoro sperimentale senza alcuna intenzione di sminuirlo; così come* De Tijd *era stata a suo tempo un'indagine musicale sul tempo,* De Snelheid *è un'indagine musicale sulla velocità.*

A. – Sì, è vero. Se parliamo di sperimentazione *De Tijd* e *De Snelheid* non sono più sperimentali di tanti altri pezzi. Anche *De Materie* ha rappresentato per me una ricerca o un esperimento, a un livello più oscuro e complesso, che non si riverbera sul titolo in modo palese.

R. – *Non voglio dividere le tue opere in sperimentali e non; so benissimo che in ogni opera c'è una componente di sperimentazione. Nel caso di* De Snelheid *la ricerca è rivolta a un elemento preciso, quello della velocità.*

A. – È in Italia che mi è venuta in mente l'idea di scrivere un pezzo del genere. Ero sulle colline delle Liguria con degli amici e stavamo tornando a casa dopo essere stati a pranzo in un buon ristorante. La radio, in auto, trasmetteva *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev e a un tratto qualcuno ha detto: «A quale velocità dovremmo andare per procedere con la stessa velocità della musica?». Mi è sembrata una domanda interessante alla quale valeva la pena di cercare una risposta, perché io volevo dimostrare che il tempo in musica non ha niente a che fare con la pulsazione ma piuttosto con l'armonia e il ritmo armonico. Tu puoi avere infatti una pulsazione sempre più rapida con la musica che procede sempre più lenta.

R. – *A questo proposito tu hai parlato di un ritmo a mantice, che procede come la respirazione.*

A. – Sì; ma bisognerebbe spiegare che l'orchestra è divisa in tre sezioni: una alla quale è affidato il ritmo grave e due laterali, più piccole, con gli strumenti a percussione che forniscono le pulsazioni.

R. – *Nasce in questo modo una dialettica tra pulsazioni, timbri e registri con da un lato battiti più rapidi e acuti e dall'altro quelli lenti scanditi dall'orchestra con gli strumenti dai registri gravi.*

A. – Le due orchestre laterali con il pianoforte, i fiati e i woodblock procedono sempre più in fretta, ma la terza ha un suono differente, sempre più lento. La trama che lega le tre orchestre è complessa, ma alla fine si ha uno scioglimento, con le orchestre che si ritrovano riunite in un tempo che assomiglia a un battito cardiaco.

R. – *Lo scopo è dunque quello di dimostrare che la velocità non può essere un concetto unico, ma per essere definito ha bisogno di essere rapportato a qualcos'altro. In questo senso, credo, tu lo definisci un concetto dialettico; perché le pulsazioni possono anche essere rapidissime, ma se non hanno un punto di riferimento non significano nulla. Voglio dire che il concetto di velocità in musica ha bisogno di almeno due dimensioni per essere sviluppato: è questa la tesi?*

A. – La gente pensa che la pulsazione sia ritmo, ma dovrebbe essere chiaro che il ritmo da solo non è sufficiente a dare la percezione della velocità. Occorre anche la melodia, e l'armonia credo che sia ancora più importante.

R. – De Snelheid *è un componimento con un organico complesso articolato in tre orchestre, ma se non sbaglio ne è stata fatta anche una riduzione per complesso più piccolo.*

A. – Sì; adesso possiamo finalmente provvedere agli arrangiamenti dei pezzi per organici ridotti, cosa che negli anni Cinquanta e Sessanta sarebbe stata impensabile. Riesci a immaginare un *Marteau sans maitre* arrangiato per due pianoforti? In Inghilterra c'è un ensemble che si chiama Icebreaker al quale piace molto la mia musica e così hanno preparato degli arrangiamenti di *Hoketus* e *De Snelheid* che mi sono molto piaciuti. La versione originale, per grande orchestra, era nata da una commissione dell'orchestra sinfonica di San Francisco che aveva allora John Adams come compositore in residence. Ci conosciamo da molti anni John e io, apparteniamo alla stessa generazione, e si può dire che abbiamo lo stesso background culturale, ovvero siamo stravinskyani e non schoenberghiani.

R. – *Sarà anche vero, ma ti ricordo che John Adams è stato allievo di Leon Kirchner, uno dei migliori allievi americani di Schoenberg.*

A. – Ma un buon insegnante è quello che ti lascia sviluppare nella tua direzione e che non ti costringe a seguire la sua.

R. – *D'accordo; e cosa pensi degli sviluppi più recenti della musica di Adams?*

A. – Naturalmente non conosco tutta la sua musica, e poi non mi sento tanto di criticare l'opera dei miei colleghi e dei miei amici. Mi interessa molto di più quello che abbiamo in comune, ma posso dirti che io mi considero alquanto più europeo, più attratto dalla complessità e dal cromatismo, e non mi sento affatto incalzato dal desiderio di piacere. La cultura americana segue invece un'estetica dominata dal desiderio di fare delle cose che siano il più belle e il più perfette possibile.

R. – *Vuoi dire che i compositori americani sono più preoccupati di piacere al pubblico?*

A. – Sì; per loro il pubblico è più importante. Io me ne preoccupo di meno; ci sono anzi dei momenti in cui con la mia musica piuttosto che risolvere dei problemi desidero porne.

R. – *Nel 1989 hai scritto un pezzo che porta un titolo in tedesco,* Nietzsche redet, *per narratore e strumenti a fiato. Non ho mai avuto modo di ascoltarlo e mi piacerebbe che me ne parlassi un po'.*

A. – Si tratta di un lavoro scritto per lo Schoenberg Ensemble e io volevo fare qualcosa di diverso, che si riferisse in qualche modo alla tradizione viennese di Schoenberg. Per me era difficile perché sai che non provo grandi affinità con quella cultura; decisi allora che Nietzsche faceva al caso mio perché si trattava in fondo di un tedesco antitedesco e antiwagneriano. Ho immaginato così Nietzsche che entra in scena e tiene due discorsi, uno wagneriano e l'altro antiwagneriano, con gli strumenti di un ensemble che dietro di lui suonano cercando di seguire il ritmo della recitazione. Ho predisposto una serie di accordi, uno per ogni singola vocale dell'alfabeto tedesco, comprese quelle con la Umlaut e i dittonghi. *Nietzsche redet,* questo è il titolo del pezzo, contiene anche un rapporto polemico con il *Pierrot lunaire,* nel senso che si basa sul mettere insieme il parlato e la musica.

R. – *Vorrei che parlassimo ora di un altro tuo lavoro scritto nel 1991 che si intitola* Facing Death. *Potremmo tradurlo "Guardando in faccia la morte" e si tratta di un quartetto per archi che tu hai scritto per il Kronos Quartet su commissione della fondazione Koussevitzky. C'è in questo pezzo un riferimento a Charlie Parker, ma come si configura questo rapporto?*

A. – Mi viene in mente in questo momento che esiste un certo rapporto fra *Nietzsche redet* e *Facing Death,* nel senso che entrambi i lavori si basano su qualcosa di impossibile. Mettere insieme il parlato e la musica è, secondo me, una cosa che non funziona, e altrettanto impossibile è scrivere per gli archi nello stile del bebop. Quando il Kronos Quartet mi ha chiesto di scrivere un pezzo ci ho dovuto pensare su a lungo. Mi trovavo in America per tenere un semestre di lezioni a Buffalo e proprio allora era stata pubblicata l'autobiografia di Miles Davis, uno degli idoli della mia gioventù; così ho pensato che quello che avrei scritto per il Kronos avrebbe dovuto

aver a che fare con quel mio amore giovanile per il bebop. Sono andato in un negozio di musica e ho comprato tutte le composizioni di Charlie Parker che sono riuscito a trovare e mi sono messo a studiarle. La cosa più importante, ben di più del materiale, era per me l'idea del tempo di Charlie Parker. Lui faceva delle improvvisazioni su melodie molto semplici, ma suonava velocissimo. Ci sono dei tempi di 300 e più di metronomo per la semiminima: una velocità folle.

Quell'idea della velocità nasceva secondo me dalla vita che Parker conduceva nella New York degli anni Quaranta; una vita folle ed esagitata, galvanizzata anche dall'uso dell'eroina. Non è pensabile di vivere fino a 70 anni con un ritmo così intenso perché in pratica vivi con un ritmo doppio di quello normale. E questa intensità terribile sta alla base di un pezzo come *Facing Death.*

R. – *Vorrei chiederti un'opinione sull'attività del Kronos Quartet.*

A. – Sono dei virtuosi e hanno un suono fantastico.

R. – *Certo, lo so che suonano bene, ma io vorrei conoscere la tua opinione sul loro modo di affrontare la musica. Il Kronos Quartet è una realtà significativa perché questi quattro musicisti americani hanno introdotto nel mondo della musica classica una mentalità diversa, un atteggiamento che contraddice e supera le vecchie liturgie del concerto.*

A. – Sì, queste cose sono importanti, e io sono totalmente d'accordo con loro, anche sul suonare con l'amplificazione. Non devi dimenticare che noi viviamo oggi in un periodo caratterizzato dalla cultura visiva. La musica è out, piuttosto démodé, e la musica pop appartiene principalmente alla categoria della cultura visiva. Alla fine del secolo scorso la musica era di gran moda; una ragazza di 17 anni, in Italia o in Germania, suonava il pianoforte. Oggi una ragazza della stessa età si interessa di video e magari si sente attratta dalle arti figurative. Probabilmente tutto ciò ha a che fare con l'invenzione del cinema e della televisione, e in ogni caso adesso è così. Probabilmente fra cinquant'anni ci saranno altre cose.

R. – *Siamo in un periodo di cultura dell'occhio e non dell'orecchio e quindi in questa prospettiva è molto importante che il Kronos Quartet presti attenzione al culto dell'occhio.*

A. – Certo, e possiamo dire che la musica pop, che mi piace molto, alza sempre più il volume perché la gente non ascolta più: se tu non ascolti io devo iniziare a gridare.

R. – *La gente guarda, e allora per attirare un po' di attenzione anche verso l'orecchio bisogna alzare il volume.*

A. – Sì, guarda Madonna e Prince: sono simboli visuali.

R. – *Questa mentalità attenta alla cultura dell'immagine con il Kronos Quartet entra anche nella musica classica?*

A. – La musica che il Kronos suona non ha molto a che fare con la musica classica: Górecki e Andriessen hanno poco a che vedere con Haydn e Mozart. A me sembra che loro siano più vicini a Madonna o a Count Basie. Anche il violinista Nigel Kennedy punta sull'aspetto visivo.

R. – *Sì, lo so; lui suona il Concerto di Brahms, ma arriva in scena esibendo un look piuttosto originale.*

A. – Personalmente io non bado a queste cose; ascolto il Concerto per violino di Mendelssohn, che è un capolavoro, e non faccio attenzione ai capelli da punk.

R. – *Ma io vorrei sapere se questo introdurre nel concerto classico un look diverso, come fa Nigel Kennedy, potrebbe essere utile per far entrare in questo mondo, fino a oggi piuttosto esclusivo, anche un pubblico diverso.*

A. – Sì, potrebbe essere utile.

R. – *Qualcosa di simile a quello che abbiamo detto del Kronos Quartet potrebbe essere applicato anche all'ensemble Bang on a Can di New York?*

A. – Secondo me Bang on a Can ha uno stile più rigoroso. Il Kronos Quartet è invece l'espressione della vita californiana, dominata da un maggior senso di rilassamento.

R. – *Vuoi dire che i musicisti di Bang on a Can sono più rigorosi perché sono di New York?*

A. – Sì, qualcosa del genere. Sono più nervosi ed energici.

R. – *Essendo newyorkesi hanno sempre il senso della velocità e dell'eccitazione. Una delle cose che i newyorkesi dicono più volentieri è che «New York is crazy». I newyorkesi si sentono molto legati a questa immagine di follia per cui camminano sempre in fretta, fanno tutto a precipizio, anche se magari quello che devono fare non è particolarmente urgente. È possibile dunque che i musicisti di Bang on a Can seguano questo ritmo "crazy".*

A. – Sì, in parte può essere così; ma le cose sono anche più complicate. Mi viene in mente per esempio che uno dei pezzi più belli di David Lang si intitola *Slow Movement.*

R. – *Potremmo parlare ora di un pezzo per soprano e orchestra del 1991 che s'intitola* Dances. *Sono quattro brani, tre dei quali cantati e uno solo strumentale. Il testo è tratto da un romanzo dell'inglese Joan Grant e s'intitola* The Winged Pharaoh. *Vuoi raccontarmi qualcosa?*

A. – All'inizio io volevo scrivere qualcosa per Claire Mc Fadden, una cantante americana che vive in Olanda, poi è intervenuta Bianca van Dillen, una coreografa che già aveva realizzato una coreografia su *De Stijl.* Lei voleva realizzare un progetto coreografico in cui avrebbe dovuto figurare una principessa su una grande scala, una specie di "Demoiselle elue", e

così abbiamo deciso di mettere Claire Mc Fadden sulla scena. È stata Bianca van Dillen a farmi leggere quel libro di Joan Grant dal quale abbiamo tratto la sceneggiatura per la coreografia.

R. – *Queste liriche portano alla ribalta un Andriessen lirico e delicato, poco abituale, che mi ricorda i tuoi esordi del 1958 con le liriche di Nocturnen.*

A. – Sì, è vero; ma non bisogna dimenticare che l'immagine più aggressiva della mia musica si collega con il periodo di *Volharding* e non sono mancati in seguito pezzi di carattere raccolto come *Hadewijch* e *De Tijd.*

R. – *Nello stesso anno, il 1991, hai scritto anche un altro pezzo che si intitola* Hout *(Legno) per sassofono tenore, marimba, chitarra e pianoforte, che sembra concepito per mettere in pratica uno speciale virtuosismo.*

A. – Uno degli ensemble nati da Hoketus si chiama Loos ed è formato da quattro musicisti che sono dei virtuosi ma anche degli abili improvvisatori di jazz. Sono loro che mi hanno chiesto di scrivere il pezzo, che è diventato anche una ricerca sulla struttura dell'imitazione a canone. Gli incastri e le successioni fra un'entrata e l'altra sono complessi, al punto che ho dovuto impostare sul computer lo schema delle entrate sulle varie semicrome.

R. – *È per questo che risulta così difficile da suonare?*

A. – Sì; ma la cosa non dipende soltanto dalla precisione delle entrate. Il problema era costruire una melodia per sax tenore nella quale ci fosse sviluppo e variazione nella percezione del tempo grazie alla maggiore o minore densità dei suoni impiegati. Se ne uso due soltanto, l'andamento è più calmo e statico di quando ne uso parecchi. Si trattava di una ricerca analoga a quella che avevo fatto in *De Snelheid.*

R. – *Ancora nel 1991 c'è un altro lavoro la cui occasione fu rappresentata dal bicentenario della morte di Mozart. Intendo parlare del video* M is for Man, Music, Mozart *che tu hai realizzato collaborando con Peter Greenaway.*

A. – Lo hai visto?

R. – *No, ma ne conosco la musica. Vorrei chiederti come è nata la tua collaborazione con Greenaway.*

A. – È stato grazie a una signora inglese che si chiama Annette Morreau. È stata lei a concepire il progetto di un video su Mozart da affidare a sei diversi compositori, e con questo progetto intendeva realizzare un'alternativa a tutte le celebrazioni ufficiali dedicate a Mozart. Fu così che lei si rivolse anche a me invitandomi a collaborare con Greenaway, dei cui film io già da tempo ero un ammiratore. Un mese dopo Greenaway era qui a casa mia a discutere del progetto, e io pensavo che quello avrebbe potuto essere un piccolo studio per un'opera perché sapevo che lui desiderava impegnarsi nella realizzazione di vere opere. Pensavo anche che avrei potuto essere un buon collaboratore per accompagnarlo tecnicamente in quel

mondo del teatro musicale che ancora non conosceva. Fu così che lui realizzò il libretto per *M. is for Man, Music, Mozart* e io la musica. Io volevo scrivere dei song per Astrid Seriese, una cantante jazz molto brava e intelligente, e le parti strumentali per i musicisti del gruppo Volharding, che mi avevano chiesto di scrivere qualcosa per festeggiare il ventennale della fondazione dell'ensemble. Mentre il lavoro procedeva abbiamo parlato di grandi progetti fra i quali quello dei *The Baby of Macon* che è diventato in seguito un film. Non si poteva cavarne un'opera perché il libretto conteneva troppi dialoghi realistici che io non mi sentivo di mettere in musica. Abbiamo anche parlato di un progetto legato alla morte di Anton Webern e lui ha proposto di realizzare un dramma che avrebbe potuto intitolarsi *Rosa.*

R. – *Sì, ma prima di parlare di* Rosa *volevo chiederti qualcosa sulla musica di* M is for Man, Music, Mozart, *una musica che mi sembra molto vicina a Kurt Weill e a Milhaud.*

A. – È vero, quella musica è vicina a Weill e a Milhaud, ma anche a molti altri autori. A Mozart, naturalmente, ma anche a Stravinsky. Ci sono citazioni di musiche da film di Morricone e di Michael Nyman, allusioni alla musica medioevale, che nell'insieme formano quasi una parodia della musica da film perché quest'ultima può essere fatta solo con dei cliché.

R. – *Così parlando con Greenaway poco alla volta sei arrivato al progetto di* Rosa *e ci sei arrivato dopo aver lasciato cadere altri progetti fra i quali quello di* The Baby of Macon. *Ma quando siete arrivati a* Rosa, *aveva già scritto il suo racconto?*

A. – No, si è limitato a raccontarmi le sue idee sul progetto e come intendeva combinare il cinema con il teatro. Questa idea di creare un progetto in cui entravano il film e il teatro musicale mi attirava, anche perché avrei potuto proseguire a un livello più alto l'esperienza che avevo cominciato con *M. is for Man, Music, Mozart.* Già durante le discussioni su *The Baby of Macon* gli avevo spiegato che non volevo scrivere dei dialoghi naturalistici perché, secondo me, le cose che si cantano devono essere completamente indipendenti dall'azione. Questo sapevo di poterglielo chiedere perché lui è capace di creare delle immagini così forti che non c'è bisogno di qualcuno che canti per rendere chiara l'azione.

R. – *L'iper-evidenza delle immagini non ha bisogno di essere sottolineata dalla musica.*

A. – Sì, e in questo modo io ero libero di comporre dei song o delle arie che, come nelle Passioni di Bach, suonano a commento dell'azione.

R. – *Una musica che non pretenda di essere espressione diretta ma commentario.*

A. – Certamente; e allora capisci che non ha senso mettere in musica frasi del tipo «Posso avere un altro caffè?».

R. – *Però la trama di* Rosa *è piuttosto complicata perché nelle linee generali capisci quello che succede, ma nei dettagli è praticamente impossibile arrivare a una conclusione.*

A. – Certo, ma non dimenticare che è così perché non c'è conclusione.

R. – *Questa è un'idea di Greenaway che tu hai accettato?*

A. – Sì, l'ho accettata, ma devo dire che sul contenuto della storia io non ho avuto alcuna influenza.

R. – *Non hai voluto influire sulla definizione del libretto?*

A. – No, perché avevo completa fiducia nella sua capacità di scriverne uno interessantissimo. Ho discusso molto con lui degli aspetti formali, ma in quanto alla storia ero convinto che fosse capace di scriverne una che mi piacesse.

R. – *Ti andava bene dunque l'idea di una storia che è un giallo che non si risolve. Alla fine Rosa viene ucciso, ma non si sa da chi.*

A. – C'è un'interpretazione possibile, ed è quella che venga ucciso dai due fratelli della ragazza. C'è qualche indicazione in questo senso.

R. – *C'è un'altra cosa che vorrei chiederti a proposito di* Rosa*: questa storia di sesso e di sangue, così cruda e con risvolti bestiali, è tutta di Greenaway?*

A. – Sì, e se vuoi saperne di più dovresti parlare con lui. A me quella condizione innaturale di Rosa è piaciuta, perché quello che ne vien fuori non sono persone vere, ma personaggi; non personaggi da film realistico, ma astratti e paradossali come quelli dei cartoni animati. Quando vediamo Tom e Jerry non li prendiamo sul serio, ma ridiamo e io ho reagito alla storia di Rosa in modo analogo. Rosa è un "bad boy", un corrotto, un perverso, e la sua bestialità in questo senso è un elemento importante.

R. – *Sì, ma questo aspetto della bestialità è curioso.*

A. – È vero, Rosa è più attratto dalla cavalla che da sua moglie. Questa è una delle cose più evidenti dell'opera. Le passioni sono strani sentimenti che non si possono coordinare, che non si conoscono fino in fondo e che possono avere delle manifestazioni strane. La bestialità è solo una di quelle.

R. – *Questo aspetto irrazionale delle passioni tu lo avevi già portato sulla scena in qualche modo anche prima. Mi viene in mente il modo in cui avevi presentato Mondrian in* De Stijl*: dell'artista lucido e razionale avevi mostrato la passione per uno scrittore piuttosto mistico e fumoso come Schoenmaekers e il gusto per il boogie-woogie. Un atteggiamento del genere, molto più conflittuale ed estremo è presente anche nel personaggio di Rosa.*

A. – Certo; e io mi riconosco in queste cose. Non voglio dire con questo

che voglio far l'amore con i cavalli, ma quando vedo passare quelle ragazze che sulle motorette portano a domicilio le pizze facendo un rumore micidiale, provo quasi il desiderio di ucciderle e mi occorre molta energia per reprimere quei sentimenti.

R. – *Vedendo l'opera ho pensato che la passione sessuale di Rosa per la sua cavalla fosse una metafora abilmente costruita da Greenaway. Cercherò di spiegarmi. Rosa è un appassionato di film western per i quali scrive le colonne sonore; questo ideale del mondo western è un ideale di forza, mascolinità e aggressività e il cavallo è il simbolo di tutto questo. Ci sono passaggi filmici di Greenaway in cui vedi le zampe dei cavalli che galoppano, che attraversano i torrenti, vedi muscoli che sembrano metallo. Tutto suona come una glorificazione della corporeità e il cavallo sta al centro, è il simbolo di tutto ciò.*

A. – Sì, mi sembra giusto, perché tutte le cose che dici sono realmente la metafora di qualcosa di molto più astratto e filosofico per Greenaway.

R. – *Sei stato contento del risultato scaturito dalla tua collaborazione con Greenaway?*

A. – Sì, mi considero soddisfatto, e devo riconoscere che Greenaway nel suo lavoro di regista con attori e cantanti è straordinario, ha un'immaginazione incredibile.

R. – *Ci sono altri progetti di collaborazione con lui?*

A. – Mi ha telefonato qualche settimana fa e mi ha detto: «Senti, ho viaggiato in tanti paesi e mi hanno sempre chiesto quando avrei fatto un'altra opera con questo Andriessen». Spero quindi che se ne arrivi un giorno o l'altro con un bel progetto, capace di ispirarmi.

R. – *Continua a esserci anche in* Rosa *quella sorta di polemica con la musica da film che già avevi realizzato con* M is for Man, Music, Mozart*?*

A. – Sì, certamente; ma ci sono anche molte altre cose.

R. – *Infatti pensavo proprio alla complessità e alla ricchezza della partitura che ingloba anche passi dalla scrittura polifonica molto raffinata, in puro stile madrigalistico.*

A. – Naturalmente ci sono tutte quelle cose e la varietà musicale che tu hai osservato, ma c'è una cosa che ritengo molto più importante. Lavorare con Greenaway è stato importante perché mi ha permesso di superare certi limiti. Quando si scrive musica per i generi della danza, del teatro, dei concerti, si può lavorare anche molto bene ma non si oltrepassano certe frontiere. Con *Rosa* invece ho avuto la sensazione di superare quelle frontiere, magari con la volgarità o con qualcosa di oscuro.

R. – *Credo di aver capito e vorrei provare a riassumere in questo modo: quando il compositore si impegna con la musica strumentale, concertistica, teatrale e così via, si muove entro uno spazio definito che implica l'osservanza delle*

buone maniere musicali. Nella tua carriera di compositore hai cercato di infrangere questi limiti con una musica spesso anche molto aggressiva; penso alle musiche scritte per Volharding, alle musiche di strada e di protesta, ai generi alti e bassi che trapassavano l'uno nell'altro. Entrando con Rosa *nel progetto filmico di Greenaway hai avuto la possibilità di rompere in maniera più efficace quelle barriere fra generi e comportamenti, magari grazie alla provocazione e alla volgarità, trovando così altri spazi per il tuo operare.*

A. – Sì, ma non si tratta soltanto di una cosa formale, si tratta anche di una faccenda che riguarda cuore, passioni e cose da esprimere. Quando si compone musica, specialmente quella seriale, si è abituati a comportarsi educatamente; con Greenaway non ci si comporta bene perché è tutto un po' sporco, di una sporcizia che a mia madre non sarebbe piaciuta. Non credo che procederò sempre in questa direzione; lo si può fare qualche volta, nell'opera per esempio. Ti sembrerà un po' strano, ma penso che cose del genere mi aiutino a fare meglio il compositore: il non avere a che fare con l'intellettualità ma con l'altra parte. Non intendo comporre della musica volgare, ma non intendo neppure essere come quei compositori che si comportano sempre bene.

R. – *Nel Preludio di* Rosa *si vedono comparire sullo schermo le figure di alcuni compositori assassinati, da Anton Webern a John Lennon. A questa infelice categoria appartiene anche il canadese Claude Vivier, un compositore per il quale so che provi molta ammirazione. Vogliamo parlare un poco di lui?*

A. – Non so molte cose sulla vita di Vivier, ma posso dirti che quando mi capita di ascoltare la sua musica provo un senso di soddisfazione che mi riesce difficile spiegare. Un suo lavoro per voce e ensemble da camera intitolato *Bukhara* mi sembra che riassuma le sensazioni che provo di fronte alla sua musica. Assomiglia un po' a Messiaen, c'è qualcosa di liturgico, di metafisico e di religioso, e un testo che non si capisce, in una strana lingua, forse inventata dallo stesso Vivier. Oltre a queste suggestioni, quella musica contiene però anche un certo radicalismo che mi fa pensare a quello dei pezzi che scriveva Stockhausen negli anni Settanta, *Inori* o *Trans*, pezzi che quando li ascolti ti danno l'impressione di partecipare a un rituale. Il materiale sonoro impiegato da Vivier è molto interessante e pulito e mi sembra che contenga una proiezione verso il futuro grazie alla combinazione di armonie molto complesse con ritmi e melodie piuttosto semplici. Io sono persuaso che trovare nuove combinazioni tra diatonismo e cromatismo sia una delle maniere più fertili per pensare la musica del futuro.

R. – *Oltre a Claude Vivier ci sono, secondo te, altri compositori del Novecento che dovrebbero essere conosciuti meglio o rivalutati?*

A. – Io ho un mio gusto personale che non può evidentemente essere universale, e in questa prospettiva penso a compositori che mi piacciono, ma

che non si suonano quasi più come Roussel o Honegger. Ce ne sono anche altri molto meno conosciuti come l'americano Bob Graettinger che negli anni Cinquanta scriveva una musica che era una specie di combinazione fra quella di Stan Kenton e quella di Schoenberg. Talvolta in America sembra che si faccia fatica a riconoscere le cose che sono veramente importanti. Solo da pochi anni si è compresa l'importanza di Charles Ives e recentemente quella di Conlon Nancarrow, ma per quanto riguarda Morton Feldman mi sembra che si sia ancora lontani dall'averne afferrato l'enorme importanza; soprattutto riguardo alla sua produzione degli ultimi anni, perché quelle composizioni sono fuori da ogni regola di eleganza e correttezza con le loro durate smisurate.

R. – *Qualche altro compositore non sufficientemente apprezzato?*

A. – Non mi è facile rispondere perché i compositori hanno della storia una concezione un po' diversa. Per noi è importante trovare nella storia esempi che contengano spunti da sviluppare nel futuro; così negli anni Quaranta John Cage fu indotto ad apprezzare tanto Satie. Ogni compositore va a scegliersi i suoi guru, non soltanto, ma con il tempo li cambia. Stravinsky e Bach hanno sempre abitato con me, altri invece soltanto per qualche anno, come Gesualdo, Steven Mackey o Stephen L. Mosko, un giovane compositore americano molto originale che ha scritto un pezzo per orchestra assolutamente imprevedibile, nel senso che non riesci a prevedere in quale direzione si sviluppa, proprio come un viaggio nella giungla. Molti giovani musicisti mi spediscono le loro partiture e le cassette con le loro composizioni. Ne arrivano continuamente e ogni anno sono costretto a sbarazzarmi di un centinaio di cassette.

R. – *So che proprio in questi giorni hai finito di scrivere un pezzo che verrà eseguito fra qualche mese all'Holland Festival. Come s'intitola e che cosa sarà?*

A. – Si chiama *De Laatste Dag* (L'ultimo giorno) e avrà una durata di 26 minuti. Il titolo fa riferimento alla morte in molti modi e per questo componimento ho usato due testi. Il primo, cantato da quattro voci maschili, è di Lucebert, un importante poeta olandese morto nel 1994, il cui ultimo poema, intitolato *L'ultima scena*, tratta della guerra e della morte. Il secondo testo è quello di un'antica canzone del Brabante che racconta di due donne, una ragazza e la sua cameriera, che vanno al cimitero per cercare il teschio della madre della ragazza. Questa storia un po' macabra viene cantata da un ragazzo di 10 o 12 anni.

R. – *Da una voce bianca dunque.*

A. – Sì, e l'ho scritto in occasione di un piccolo festival che si svolge all'interno dell'Holland Festival chiamando in causa i principali ensemble olandesi ed europei. A eseguire il mio pezzo saranno lo Schoenberg Ensemble, l'Asko Ensemble, il Nieuw Ensemble e il Nederlandblazers Ensemble piazzati in quattro punti diversi del Theater Carré.

R. – *So che devi scrivere un altro pezzo commissionato dal festival di Donaueschingen. Ancora non l'hai scritto materialmente, ma già esiste un progetto per l'impiego dei testi letterari che dovrebbero essere cinesi.*

A. – Sì, i testi saranno tratti da una raccolta che si chiama *Tao Teh Ching.* Mi sono familiarizzato con questi testi, che sono piuttosto ermetici, ascoltandoli recitare in cinese, qui ad Amsterdam, da un amico. Ho pensato a una musica che scorre lentamente con quattro voci femminili che cantano i testi in cinese e una solista che suona il kodo, una specie di arpa giapponese con corde pizzicate e percosse.

R. – *Altri progetti?*

A. – Ho in mente un altro pezzo che con i due precedenti potrebbe formare una "Trilogia dell'ultimo giorno".

R. – *Quando parli dell'ultimo giorno intendi sempre il Giorno del giudizio?*

A. – Sì, anche; ma si tratta di un sentimento molto diffuso perché ognuno di noi quando comincia a invecchiare si rende conto che la vita è molto più corta di quanto si crede.

Il terzo pezzo della trilogia sarà più breve degli altri due, dovrebbe impegnare un grande ensemble ma non un'orchestra e forse un solista. Vorrei anche impiegare un piccolo coro di voci bianche, dei bambini che cantino che cosa succede quando si muore, ma in quanto ai testi non ho ancora deciso nulla. Quello che ho già in mente sono però le durate dei tre pezzi che compongono la trilogia: dovrebbe esserci tra loro un rapporto del tipo 9-6-4. Così se il primo pezzo dura 27 minuti, il secondo sarà di 18 e il terzo di 12. Ho anche pensato che dopo la trilogia vorrei scrivere un quarto pezzo che avesse la durata globale della trilogia, un pezzo da eseguire staccato o anche di seguito, trasformando così la trilogia in una tetralogia con tutti i personaggi che ritornano.

R. – *La trilogia diverrà dunque una tetralogia aggiungendo un pezzo della durata complessiva dei primi tre, un'ora circa, il tutto diviso però in due parti entro le quali ritornano gli stessi personaggi, voci o solisti che agiscono nei pezzi precedenti.*

A. – Sì, dovrebbe essere così, perché l'idea teatrale è quella di un viaggio, un'idea che ho tratto da un vecchio libro olandese dell'Ottocento che s'intitola *Il viaggio di Brandano.* È la storia di un monaco irlandese che viene qui per cercare Dio e affronta molte avventure, ivi compresa anche quella con la nave dell'Olandese volante.

R. – *Mi auguro di assistere presto alla rappresentazione di questo tuo progetto teatrale, ma ora vorrei tornare al presente. In questo momento stai per partire per gli Stati Uniti dove insegnerai per un semestre all'università di Princeton. Vorrei chiederti che cosa insegnerai e quali sono in genere i tuoi rapporti con i giovani musicisti americani.*

A. – Quest'ultima cosa bisognerebbe chiederla a loro.

R. – *Però non è la prima volta che vai in America per tenere un corso.*

A. – Si tratta di un semestre soltanto ed è curioso che in America ci siano degli studenti che vanno all'università anche solo per un semestre. In passato ho anche insegnato all'università di Yale.

R. – *Ti ricordi quando?*

A. – No, non di preciso, negli anni Ottanta, e poi sono anche stato a tenere dei corsi all'Università di Buffalo dove c'era Morton Feldman.

R. – *In che anno?*

A. – Dopo *De Materie*, quindi dopo il 1989 e altre volte ancora in Florida e in California. A Princeton terrò una conferenza alla settimana e seguirò un piccolo gruppo di studenti che lavoreranno con me individualmente. Parlerò loro della mia musica, forse cominciando proprio da *Rosa*, ma raccontando tutte le cose che stanno intorno, l'architettura, i libri. In questo modo vengono fuori tante domande utili per loro ma anche per me, perché prendo coscienza di nuovi interessi. Vorrei per esempio tentare di spiegare la storia dell'ironia nella musica. È un modo per affrontare Stravinsky e anche Ravel che resta, malgrado tutto, mal conosciuto. Credo anzi che Ravel sarà molto importante per le mie lezioni di Princeton perché adesso la sua musica è diventata per me importantissima.

R. – *Perché dici adesso? Prima non lo era?*

A. – Sì, anche quando avevo 14 anni ascoltavo la sua musica e dicevo che era un genio, ma non mi rendevo conto di quanto fosse difficile comporre una musica così bella. Se leggi la sua biografia ti accorgi che ha sofferto enormemente; era un dandy, sempre nei ristoranti alla moda, ma poi improvvisamente scompare e lo ritrovi che passeggia solo in mezzo ai boschi in preda alle sue malinconie. Quello che mi induce oggi a parlare di lui, ad affrontare il problema della sua musica nelle mie lezioni americane, è naturalmente la bellezza di quella musica, ma anche il suo essere intrisa di ironia, freddezza e distacco. Bisogna cercare di spiegare perché un'opera apparentemente semplice come il *Concerto in sol* per pianoforte e orchestra sia in realtà terribilmente difficile.

Sai, in America la musica tende spesso a essere semplice, ma la vera semplicità non è interessante per l'arte, veramente interessante è la semplicità che nasce da un'oscura complessità.

R. – *Mi sembra davvero utile oggi per i compositori americani, e non solo per loro, rendersi conto che la semplicità non va confusa con la banalità. Molte volte in nome della ricerca della semplicità si fanno solo cose banali.*

A. – Tu parli di semplicità e banalità, ma io vorrei aggiungere un'altra

parola molto importante, la superficialità. Se non sbaglio Calvino, citando Nietzsche, diceva che i greci erano superficiali perché erano profondi.

R. – *Nietzsche ha detto che i greci erano superficiali perché sapevano essere profondi.*

A. – Secondo me Calvino attraverso quella citazione ci dà un classico esempio di civiltà latina, e quella meravigliosa profondità della superficie è proprio quella che ritrovi nel *Concerto in sol* di Ravel.

R. – *Mi chiedo se in questo tuo interesse per Ravel entrano anche fatti propriamente linguistici, nel senso che qualche componimento di Ravel può suonare oggi molto moderno, anche come concezione. Penso ai* Poèmes de Mallarmé *che tu hai citato prima e alle* Chansons madecasses.

A. – Sì, è così; e le tue domande mi portano a ricordare il nuovo modo in cui negli anni Settanta cominciai a considerare Ravel. Mi sembrò allora che la sua musica, il *Bolero* in particolar modo, fosse il primo lavoro dell'arte concettuale.

R. – *Ma il* Bolero *di Ravel può anche essere interpretato come il primo esempio di musica ripetitiva.*

A. – Certamente, ma ricorderai che abbiamo già detto quanto minimalismo e arte concettuale siano vicini.

R. – *Torniamo un momento ai giovani musicisti americani. Già ne abbiamo citato qualcuno e io so che molti compositori americani dell'ultima generazione ti considerano un leader. Vogliamo soffermarci un momento sui seguaci americani di Andriessen?*

A. – Devo dirti che non butto via proprio tutte le cassette che i giovani compositori mi mandano, qualcuna la trattengo e fra queste non poche appartengono a giovani compositori americani. Prima di tutto vorrei menzionare i miei amici del gruppo Bang on a Can.

R. – *David Lang, Julia Wolfe e Michael Gordon, va benissimo: parliamo un po' di loro.*

A. – Michael e Julia hanno vissuto per un certo tempo ad Amsterdam e in quell'occasione abbiamo parlato tantissimo. Qui hanno incontrato un giovane compositore inglese, Steve Martland che è stato mio allievo e ha fatto da trait d'union. Steve viveva qui allora, e adesso in Inghilterra ha fatto una buona carriera, come pure un altro mio allievo che è Graham Fitkin. In seguito Martland è andato a Tanglewood ed è entrato a far parte del gruppo Bang on a Can.

R. – *Così Steve Martland e i musicisti di Bang on a Can hanno cominciato a parlare abbondantemente della tua musica negli Stati Uniti.*

A. – Sì, ma non solo. Più o meno nello stesso anno Gunther Schuller ha

diretto *De Staat* a Tanglewood e poi Oliver Knussen, impressionato da quell'esecuzione, ha programmato la mia *Sinfonia per corde vuote.*

R. – *Grande partecipazione quindi dei giovani compositori inglesi ai destini della tua musica; Steve Martland, Graham Fitkin e Oliver Knussen che si danno un gran da fare per divulgare la tua musica. Mi piacerebbe però conoscere il nome di qualche altro compositore di cui non hai buttato via le cassette.*

A. – Steven Mackey, Paul Lansky, Michael Torke.

R. – *Michael Torke ha ormai un notevole successo anche in Italia, forse anche perché ha un buon contratto discografico, ma mi chiedo se ha subito in qualche misura la tua influenza.*

A. – Credo di no: non è mai stato mio allievo. È stato qui molte volte e abbiamo parlato molto di problemi di stile, ma questo è tutto.

R. – *Io pensavo che un legame fra voi due potesse venire dalla passione comune per la musica di Stravinsky che lui vorrebbe combinare con taluni elementi della disco music.*

A. – Penso che Torke abbia a che fare con un altro compositore che gli piace tantissimo per la mescolanza di ironia e malinconia, si tratta di Francis Poulenc. In fondo il rapporto che Poulenc ha avuto con Stravinsky non è molto diverso da quello che Torke ha con la musica di Steve Reich.

R. – *Hai citato Poulenc e, precedentemente, anche Honegger e Milhaud; ne deduco che l'estetica del gruppo dei "Sei" è sempre stata per te molto attraente.*

A. – La musica dei "Sei" era presente nella mia casa fin da quando ero bambino: mio fratello suonava al pianoforte la musica di Milhaud, mia sorella, che è coreografa, aveva danzato le *Saudades du Brazil* e mio padre aveva suonato il pianoforte a quattro mani con Milhaud ad Amsterdam nel 1928. Conservo ancora la riduzione per pianoforte a quattro mani della *Création du monde* con la dedica a mio padre.

R. – *Se si aggiunge all'influenza derivata dalla musica dei "Sei" quella di Stravinsky, si ha una coincidenza con la linea propagata dall'insegnamento di Nadia Boulanger. Oggi queste cose sono un po' lontane, ma negli anni Cinquanta la linea Boulanger e quella rappresentata da Schoenberg, Leibowitz, Messiaen e Boulez, erano in netto contrasto.*

A. – Io mi ricordo benissimo di quel contrasto e delle sue punte un po' fanatiche. La gente che come me aveva studiato le tecniche seriali, pensava che tutti quelli che non seguivano la stessa linea fossero stupidi.

R. – *Sono vecchi pregiudizi di cui si è spenta l'eco o forse ci sono ancora delle conseguenze?*

A. – Io credo di essere diventato il compositore che sono perché a suo tempo ho studiato la dodecafonia e credo che abbia ragione Stockhausen

quando dice che oggi lo spirito della dodecafonia è entrato nel sangue dei compositori. Il modo di organizzare le forme e le proporzioni che io pratico oggi ha lì la sua origine.

R. – *Quindi dal pensiero seriale deriverebbe qualcosa come una imprescindibile matematizzazione dell'universo sonoro?*

A. – Ma sì; anche adesso ho dei problemi se devo scrivere un'ottava. Posso farlo disinvoltamente soltanto se si tratta di una citazione.

R. – *Nella tua esperienza c'è dunque da un lato l'eredità del pensiero seriale e dall'altro la ribellione contro lo stesso pensiero.*

A. – Sì, e più ci penso, più sono convinto che quello che tu chiami pensiero seriale sia stato molto importante per lo sviluppo del pensiero musicale in genere. È di lì che viene un rigore organizzativo che ti obbliga a considerare criticamente anche il più piccolo dettaglio.

R. – *Si tratta praticamente dell'obbligo a esercitare un controllo molto preciso sul materiale. È questa per te l'eredità positiva del serialismo?*

A. – Sì; e tutto questo può benissimo tradursi in autentica ispirazione come dimostrano i due libri delle *Structures* di Boulez che io considero formidabili.

R. – *Quindi non condividi le posizioni di quel libretto uscito pochi mesi fa a Parigi con il titolo* Requiem per un'avanguardia, *che è praticamente una grande invettiva contro Boulez?*

A. – Non si devono fare delle cose così; se vuoi contestare la musica di Boulez devi farlo scrivendo dell'altra musica. Scrivere un libro del genere è come scrivere un requiem per il comunismo.

R. – *Che cosa vuoi dire?*

A. – Qualcuno pensa che il socialismo e il comunismo siano finiti perché è caduto il muro e che ora la vita sia più semplice, ma non è vero; la vita è molto più complicata e magari fra venti o trent'anni si dovrà tornare a ripensare l'ideologia dell'anarchismo e del comunismo per far nascere una società più intelligente di quella attuale. Ci sono tante cose che non si possono nemmeno pensare senza un'ideologia politica. La stessa cosa si può dire per il serialismo. Adesso ci sono delle persone che vorrebbero colpire Boulez, ma io non ho mai fatto una cosa simile; ho semplicemente fatto una musica diversa da quella che si componeva negli anni Sessanta. Avere di queste malignità nei confronti di compositori che oggi hanno settant'anni mi sembra solo stupido e volgare.

R. – *Eccoci all'ultima domanda: in un'intervista hai dichiarato «Per fare il compositore devi saper dire di no a un mucchio di cose, diversamente non riesci ad andare avanti». Mi sembra che questo potrebbe essere un buon consiglio per i giovani musicisti.*

A. – Non è semplice la vita del compositore! Prima di tutto deve misurarsi con la realtà circostante cercando, per quanto possibile, di modificarla a suo vantaggio. La distribuzione delle sovvenzioni statali, la fondazione e il funzionamento di ensemble specializzati che costituiscano una preziosa alternativa alle orchestre sinfoniche, di solito prive di interesse per il repertorio contemporaneo, sono tutti compiti che spettano ai giovani musicisti. Cambiare la vita musicale non è facile; bisogna superare tendenze conservatrici tenacissime e per fare tutto ciò occorre una dose inesauribile di entusiasmo e di fiducia nel proprio lavoro. Questo entusiasmo e questa fiducia, vorrei dire questo amore per la musica, sono di gran lunga la cosa più importante, ben più importante del diventare ricchi e famosi.

R. – *Naturalmente sono d'accordo con quello che hai detto, ma mi chiedo se in quel «saper dire di no a un mucchio di cose» non ci sia anche una valenza culturale. Credo che una delle cose più difficili, drammatica addirittura, sia per un compositore l'essere in mezzo a sollecitazioni culturali provenienti da tanti modelli. Saper scegliere il proprio modello e dire di no agli altri penso possa essere uno dei significati della tua frase. Sono profondamente convinto della terribile drammaticità di questa condizione che comporta il rischio di vanificare il proprio telento annegandolo in una indecisione paralizzante e allora ti chiedo: quali consigli daresti a un giovane compositore per individuare il suo modello?*

A. – Penso che si debba parlare di amore anche in questo caso. Si è compositori perché si è ascoltato qualcosa che ci è irresistibilmente piaciuto e si è innammorati di questa passione dell'ascolto. Così si comincia a scrivere per imitare questo o quello, ma bisogna sapere che imitare è l'inizio dell'imparare.

R. – *Sono d'accordo anche qui, anzi ancora di più perché so di essere in una buona compagnia della quale vorrei citarti qualche esempio: il nostro maestro Luciano Berio, che raccomanda agli studenti di copiare i classici perché qualcosa di quella pratica amanuense resta nello spirito, e quel Ravel che diceva «Provate a imitare, imitate quello che vi piace davvero; se non avete niente da dire, limitatevi a imitare e sarà attraverso questa imitazione che se avrete un giorno qualcosa da dire, verrà fuori la vostra originalità».*

A. – La morale di questa storia è che esprimere la propria personalità non è tanto importante; conta molto di più comprendere che questa personalità ha bisogno di creare una musica interessante perché la personalità è un mezzo e non un fine.

R. – *Vuoi dire che non bisogna sforzarsi di affermare a ogni costo la propria personalità?*

A. – Io fino a oggi non ho mai cercato uno stile personale. Altri dicono che quel tal pezzo o quella tal cosa è tipica di Andriessen, ma in questo riconoscere la mia musica quello che si manifesta è la mia incapacità di fare altro. A volte vorrei fare una cosa veramente diversa, ma poi inevita-

bilmente ritorno sui miei passi. Ci sono tante cose che non posso fare, altri stili, altri progetti, e tutte queste cose irraggiungibili definiscono i miei limiti.

R. – *Stile e personalità consistono nell'intelligente accettazione dei propri limiti. Posso prendere questa frase come conclusione della nostra conversazione?*

A. – Sì.

Conversazione tra Frans van Rossum, Sytze Smit e Louis Andriessen

A. – Rifiuto la teoria della continuità nel mio lavoro. Mi servo di quel che trovo intorno a me, a seconda dell'occasione, e si tratta sempre di qualcosa di diverso. Lo sforzo di scoprire una matrice comune nel mio lavoro lo lascio ai teorici e ai musicologi. Io faccio questo, quello e quell'altro: trasformo la vita in un'avventura. Se quello che ne viene fuori è un linguaggio musicale, penso che questo sia la somma dei miei limiti. Non so dire fino a che punto i miei pezzi si assomiglino. Non mi interessa neanche saperlo; perché io sento di fare sempre qualcosa di nuovo. Mi sembrerebbe più un limite che un merito se il mio prossimo pezzo fosse immediatamente riconoscibile come mio.

R., S. – *Ma anche Bach e Mozart sono identificabili per il loro linguaggio individuale.*

A. – Esistono due tipi di persone. Il mio amico Elmer Schoenberger ha trovato in un libro russo un buon esempio a proposito della volpe e del porcospino; il parallelo si può applicare anche agli artisti. I porcospini, come Webern, percorrono uno stretto sentiero e fanno una cosa sola. Le volpi, come Stravinsky e Purcell, prima fanno una cosa e poi ne fanno un'altra; prima si interessano a questo, poi a quello. Sono loro i miei amici. È un atteggiamento completamente diverso e io mi sento più simile a loro che agli sgobboni che rimangono fedeli alla loro scelta iniziale. Bach è una vera volpe; un po' imita gli italiani, un po' i francesi, e poi vede che cosa riesce a combinare lui.

* * *

La domanda su che cosa i lettori/ascoltatori dovrebbero sapere a proposito dell'architettura interna e della logica della musica di Andriessen ottiene come risposta un immediato e divertito: «Nulla».

Il compositore sulla sua formazione: «Il mio background; da dove vengo. Sono materialista storico quanto basta per rendermi conto che tutto quel che si produce ha parecchio a che fare con il proprio ambiente. Certo, la mia musica sarebbe diversa se non avessi avuto un padre e un fra-

tello che componevano anch'essi. Questo è importante. Quindi se si vuole capire la mia musica, prima bisogna ascoltare quel che l'ha preceduta».

Al tempo della liberazione dell'Olanda, Louis Andriessen aveva sei anni. Nel periodo immediatamente successivo arrivò la grande ondata del jazz. A dieci anni Louis stava incollato alla radio ad ascoltare la musica di Stan Kenton e degli altri jazzisti. Qualche anno più tardi, al Conservatorio, tutti i suoi migliori amici erano coinvolti nel jazz: Boudewijn Leeuwenberg, Misha Mengelberg, Hans van Sweeden e molti altri. Mettendo insieme tutti questi elementi ci si avvicina alla musica di Andriessen. Naturalmente, dopo un po', l'avanguardia si unì all'elenco; prima Boulez e Stockhausen, in seguito Cage, La Monte Young e Terry Riley. E infine l'arte concettuale diventò un importante punto di riferimento: Fluxus, Happening.

Secondo Andriessen sono queste le sue tre radici fondamentali. Suo padre, Hendrik Andriessen, era organista della cattedrale di Utrecht e la domenica Louis sedeva all'organo di fianco a lui dopo la "messa grande". Nonostante non ricordi più le specifiche composizioni, il suono gli entrò nel sangue.

«Ero l'ultimo figlio, mio padre era già piuttosto vecchio quando io camminavo appena. Lui aveva cinquantun anni e io quattro». Anche se la passione del padre di Andriessen erano i romantici francesi, Duparc e Chausson, immerse il figlio nel classicismo. Era anche compositore. «Le sue messe erano innovative, nel senso che erano prive di sentimentalismo. Erano più rigorose, più classiche, orientate verso il canto gregoriano».

Il primo pezzo di Louis fu un Rondo per pianoforte, scritto mentre frequentava il liceo dai gesuiti. «È un pezzo grazioso. Mio padre lo considerò abbastanza buono da mostrarlo a un insegnante della scuola, ma non mi fece alcuna lode. Era piuttosto severo; molto affettuoso, ma appena la conversazione toccava argomenti professionali era difficile. Non mi ha mai fatto complimenti; mai. Venivo molto incoraggiato e in famiglia c'era un'atmosfera di entusiasmo, ma dirmi: "hai fatto bene qui.."; no, mai. C'era sempre qualcosa che non andava».

* * *

Il romanticismo è estraneo ad Andriessen. Egli non compone sotto l'impulso dell'ispirazione, si avvicina piuttosto alla sua arte con disciplina da artigiano e diligenza rigorosa. Ora è più disciplinato che mai perché lavora dalle quattro alle cinque ore al giorno – bisogna tenersi un po' di tempo per vivere – a *Rosa*, un'opera che sarà rappresentata dall'Opera di Stato olandese nella stagione 1994-95.

Se il tempo necessario per scrivere un pezzo è molto o poco, dipende esclusivamente dalla natura della composizione. Andriessen distingue le sue opere in grandi e piccole. Quelle piccole sono generalmente pezzi d'occasione.

A. – Ho sempre scritto pezzi d'occasione, musica "funzionale"; vi ho investito molto tempo, energia e piacere, sicuramente fino almeno alla metà

degli anni Ottanta, più o meno fino a *De Stijl.* Musica per il cinema e specialmente per il teatro; per esempio le piccole opere scritte per una compagnia teatrale, Baal: *Mattheus passie, Orpheus* e *George Sand.* Personalmente mi piacciono molto. Non devo pensare troppo per scrivere questo genere di musica perché lavoro con mezzi musicali convenzionali, tradizionali; quello che Stockhausen chiama "materiale prefabbricato". In *Mattheus passie,* per esempio, mi servo di Bach, c'è qualcosa di Stravinsky, ma anche di Diepenbrock [il compositore olandese che visse e lavorò a cavallo del secolo]. Quando utilizzo materiale musicale già esistente scrivo a una velocità circa dieci volte superiore di quanto riesco a fare con i componimenti di ampie dimensioni.

La mia strumentazione è molto vicina a quella di Bach: non si concentra sulla tessitura, sul suono, ma piuttosto sulla struttura. Bach è per me l'esempio supremo. In un "tutti", Bach talvolta riunisce su un unico rigo le parti del flauto, dell'oboe e del violino: tutte raddoppiate. La partitura prosegue, ma la strumentazione non cambia. È una forma primitiva di strumentazione ed è esattamente quella che uso io, rigorosa e classica. Dà una certa continuità di suono: questo è il presupposto e questi i riferimenti. Prima di lavorare sul suono, lavoro sulla struttura; è un metodo più astratto, ma è impossibile separare le due fasi. Quando compongo, penso prima di tutto al suono, un suono continuo. Ma la continuità viene da sé, perché quasi ogni pezzo – sicuramente a partire dagli anni Settanta – è basato su un singolo soggetto musicale, e questo genera limiti enormi per quanto riguarda suono, ritmo e armonia. La mia strumentazione ha a che vedere con questo, e il mio atteggiamento anti-romantico trova le sue radici nel classicismo musicale, nel barocco, nel rinascimento. Questo approccio è più legato al movimento, al gesto, cioè allo sviluppo dei motivi, che non alla narrazione.

Mi accorgo di avere ancora molte perplessità di fronte al XIX secolo. Musicalmente parlando, sono successe molte cose che non mi sembrano positive. Dopo Chopin e Mendelssohn, siamo finiti in un mare di fango che è stato ripulito solo dal *Sacre.* Considero il *Sacre* di Stravinsky il punto dal quale è nata la prospettiva musicale del XX secolo. In tutti i miei pezzi si ritrova il medesimo approccio musicale che io vedo in Stravinsky: il distacco.

L'arte deve essere distaccata, altrimenti non è arte. Stravinsky contro Mahler. Stravinsky mostra gli oggetti, fa gesti; Mahler dà voce a se stesso. L'uomo Stravinsky si nasconde dietro l'opera d'arte; Mahler si rivela come uomo tipicamente romantico: ascoltate quanto soffro, ascoltate quanto sono felice. È il genere di compositore che non significa nulla per me. Stravinsky sviluppa nuovi concetti di forma, ritmo, armonia e melodia che sono fondamentali per il futuro (certamente per il mio futuro). Sono sviluppi che portano avanti il barocco. Tutte le parti del *Sacre* usano una quantità limitata di materiale musicale; è una struttura a catena, come nella musica barocca, dove quasi non esiste forma di memoria. Prendiamo

la *Hohe Messe;* c'è una piccola sezione di sviluppo in ogni aria e coro, ma non ci sono transizioni. Più tardi, alla fine del XVIII secolo, questa tecnica portò allo sviluppo vero e proprio, che secondo me rappresenta un grande passo in avanti.

In quasi tutti i miei lavori è presente qualche forma di sviluppo, quindi in fondo ho ereditato qualcosa dal XIX secolo. Ma le forme ampie di taluni miei componimenti non sono come quelle del XIX secolo, e la lunghezza e la durata delle mie forme non hanno nulla in comune con Bruckner e sono molto più affini all'arte musicale non occidentale: il gamelan, il teatro giapponese kabuki. Il mio concetto di tempo segue quello di Cage e La Monte Young. Un pezzo come *De Tijd* [Il tempo] comporta una concezione statica dello sviluppo; tuttavia, poiché questo sarebbe troppo tedioso, c'è una sorta di crescita che si avvicina alla nostra esperienza occidentale del XIX secolo. Comunque, il concetto che è alla base di *De Tijd* deriva dall'arte musicale non occidentale.

R., S. – *Ha mai scritto musica atonale?*

A. – Certamente, alla fine degli anni Sessanta ho scritto musica rigorosamente dodecafonica. Ci sono serie di dodici suoni in *Anachronie I* e in *Ittrospezione III,* un brano per due pianoforti del 1965. Le serie erano piuttosto ingenue, ma si trattava comunque di musica rigorosamente seriale. Credo anzi di essere stato con *Séries* per due pianoforti, del 1958, il primo compositore seriale in Olanda.

R., S. – *Perché ha scritto musica atonale?*

A. – Perché all'epoca mi era totalmente sconosciuta. Bisogna sempre conoscere le novità. A causa del nazismo in Germania, la nostra prospettiva storica era stata oscurata e di conseguenza la nuova generazione del dopoguerra sentiva il bisogno prioritario di studiare questa novità. Quindi Webern e Schoenberg. Bartók e Stravinsky venivano eseguiti, ma a quel tempo mi pareva che la Scuola di Vienna fosse andata oltre. La nostra generazione doveva costruire su quelle premesse. Non amavo tanto Schoenberg e Webern quanto piuttosto quello che seguì: Boulez e Stockhausen, suoni mai sentiti prima. A mano a mano che crescevo, però, l'antico atteggiamento anti-tedesco, anti-romantico, ritornò in prima linea e ciò spiega come mai questa influenza non divenne mai molto forte.

R., S. – Anachronie I *rappresenta il suo personale addio a Darmstadt?*

A. – Avete colto nel segno. Brulica, pullula di riferimenti a ogni tipo di musica orchestrale, alla musica pop italiana, a Ives, e si conclude con una citazione stilistica, una fotografia di quanto successe a Darmstadt: lo stesso tipo di suoni e lo stesso tipo di accordi. È un pezzo molto serio.

R., S. – *All'epoca era molto importante che ci fossero molti livelli.*

A. – Sì, è vero. E sotto sotto si pensava: «Anch'io so comporre in questo stile, e anche in quest'altro!». Me ne accorgo persino con l'opera che sto componendo ora.

R. S. – Anachronie I *appartiene a quel periodo, e si sente che è un pezzo datato;* Hadewijch, *il secondo movimento di* De Materie *è senza tempo, e ancora non potrebbe che essere stato scritto oggi.*

A. – Sono d'accordo. Questo vale però per tutta la buona musica. Non lo considero un aspetto particolarmente significativo perché io ascolto sempre la musica storicamente; quando ascolto qualcosa che non ho mai sentito prima, qualsiasi cosa dal 1580 a oggi, riesco sempre a datarlo con un margine di approssimazione di trent'anni. E lo dico perché il termine "datato" per me non ha connotazione negativa. Per cui se qualcuno ritiene che un pezzo sia "tipicamente anni Sessanta" o "tipicamente anni Novanta", per me va benissimo.

* * *

Dopo *Anachronie II,* sembrava che Andriessen si guardasse attorno e prendesse tempo per pensare al suo pezzo successivo. Gli era più chiaro quel che non voleva di quel che voleva. Era comunque essenziale trovare un linguaggio diverso dal serialismo.

A. – Retrospettivamente, anche il serialismo assomigliava a quanto lo aveva preceduto, cioè Webern e Schoenberg. Noi tutti, però, capivamo benissimo che si trattava fondamentalmente di Wagner con troppe note sbagliate! – *Dopo un'inevitabile risata, Andriessen riprende il filo:* – Questa lunga fase di meditazione dipendeva anche dalla scelta del materiale musicale. Avevamo la rivoluzione nelle strade, e mi rendevo conto che la scelta doveva coinvolgere i musicisti e il mondo.

I pezzi precedenti, compresa l'opera *Reconstructie,* scritta da cinque di noi nel 1969 e che costituisce un peculiare punto di rottura, erano destinati alla cultura musicale classica tradizionale, a quel tempo molto più gerarchica di oggi. Non mi andava più, e non soltanto per questioni sociologiche. In *Anachronie I,* per esempio, c'è un pezzetto di musica pop italiana. Ricordo che i cornisti di formazione classica lo articolavano in modo molto diverso rispetto ai musicisti che avevano un background popolare; quell'epoca me lo spiegai come fenomeno sociale, ora capisco, invece, che la mia musica, a partire da *De Staat,* esige un'articolazione più affine al jazz che alla formazione classica. È una questione su cui ho dovuto meditare per un paio d'anni.

Una visione. Andriessen decise di tradurre il suo pensiero compositivo a coloro i quali dovevano interpretare la sua musica. Egli andava infatti in cerca di un tipo di suono non proveniente da una tecnica acquisita, ma piuttosto da una disposizione mentale. Ecco perché, nel 1972, Andriessen lavorò in stretto contatto con due gruppi di fiati, uno classico e uno jazz.

Il risultato non consistette soltanto nel componimento intitolato *De Volharding* [La perseveranza], ma anche nel fondare un ensemble, tuttora esistente, che si chiama anch'esso Volharding.

A. – Volevo superare il contrasto. Così, ho chiamato il sassofonista Willem Breuker e gli ho domandato se conosceva dei musicisti jazz che fossero in grado di leggere la musica abbastanza bene. Quella che volevo realizzare era una musica scritta e non improvvisata, sicché mi servivano dei musicisti forniti di una buona capacità di lettura. Ma al di là di queste contraddizioni, ero consapevole di trovarmi tra due mondi diversi.

* * *

In *De Volharding*, Andriessen si confrontò con la musica minimalista americana, l'avanguardia dell'epoca, ma *De Volharding* si misurò anche con i limiti di quella stessa avanguardia, così severa, riuscendo a offrirne una critica estremamente convincente.

R., S. – *È vero che l'intervallo di seconda, che gioca un ruolo importante in quasi tutte le sue composizioni, apparve per la prima volta come elemento strutturale in* De Volharding?

A. – La seconda. Un argomento importante. Intendete la seconda maggiore o minore?

R., S. – *Entrambe. Ma* De Volharding *comincia con la seconda minore mi-fa.*

A. – Ora capisco.

R., S. – *Qual è la differenza tra una seconda maggiore e una minore?*

A. – C'è un'enorme differenza. In *De Volharding* ho privilegiato la seconda minore, sebbene in combinazione con la seconda maggiore già nella prima parte del pezzo. Possiamo dire che questo accade poiché il materiale melodico è prevelentemente diatonico, mentre quello armonico è più cromatico; di conseguenza, il cromatismo appare nella melodia e il diatonismo nell'armonia di *De Volharding*. Non è possibile eludere a lungo questa correlazione.

R., S. – *Significa che il diatonismo sta al centro del suo pensiero orizzontale e il cromatismo al centro di quello verticale?*

A. – Sì, ma con molte eccezioni. Le melodie possono anche essere cromatiche, e in *De Tijd* c'è una chiara combinazione di triadi dalle quali sortisce un carattere di settima di dominante unito a una risoluzione, per cui abbiamo quasi sempre un po' di cromatismo e una quantità di diatonismo.

R., S. – *Un accordo di settima di dominante in senso diatonico oppure si tratta piuttosto di una forma di emancipazione accordale?*

A. – Più o meno a metà. Si può scrivere musica tonale senza rispettare la risoluzione (in questo Wagner era bravissimo). *De Tijd* è un caso speciale.

La risoluzione di quell'accordo di settima è sempre presente. Nella mia nuova opera, e persino in *De Materie,* faccio un uso consapevole delle armonie che, come la musica tonale, possiedono una qualità di tensione o vi si riferiscono – le dominanti secondarie, per fare un esempio – ma invece di far seguire una risoluzione, arriva un'altra trasposizione che a sua volta ha la stessa qualità, che è poi seguita da un'altra trasposizione... e così via.

R., S. – De Volharding *è il primo lavoro in cui ha usato la seconda?*

A. – Credo di no. Quando avevo sedici anni mio padre si ammalò. Prendevo lezioni da mio fratello Jurriaan – che tra l'altro mi ha insegnato un mucchio di cose – e scrissi una sonata per flauto. Il primo tema comincia: si-la-si-la-si... la seconda maggiore. È sempre stata presente, ma ora che me lo domandate, e quando si parla di intervalli si pensa sempre alle melodie, credo che il corale dalle *Sinfonie di fiati* di Stravinsky abbia stabilito una norma. Quelle seconde maggiori altalenanti. E anche nel *Sacre,* il tema lento comincia in quel modo. È il suo motto.

R., S. – *Nella sua musica l'uso della seconda maggiore e minore si ritrova in un linguaggio musicale che non appare atonale, eppure non è neanche possibile definire diatonico.*

A. – Sono d'accordo con voi. Ma occorre essere cauti nel confinare questi due intervalli nell'armonia perché, e questo vale sicuramente per *De Volharding,* l'armonia è molto più cromatica. Probabilmente questo si è sempre verificato nel mio lavoro e, a parte l'inizio, persino la melodia è cromatica e ha intervalli minori.

R., S. – *Dopo* De Volharding, *lei ha iniziato un un secondo progetto con* Hoketus.

A. – Alcuni miei studenti, diciamo a partire dalla generazione di Huib Emmer, erano su posizioni molto critiche riguardo agli sviluppi del minimalismo americano. Secondo loro, Steve Reich non valeva di più di una pubblicità televisiva di detersivi. Dissi loro che erano liberi di pensarla come volevano, ma dovevano comprendere le radici di questo tipo di musica nata da un vero atteggiamento di avanguardia. In seguito organizzammo un progetto di musica minimalista al Conservatorio dell'Aia.

R., S. – *Come De Volharding, anche Hoketus è il nome di un'orchestra e di una composizione. Un'orchestra insolita formata da due gruppi identici di strumentisti disposti l'uno di fronte all'altro. I due gruppi suonano esattamente le stesse note, mai contemporaneamente, sempre in successione immediata. L'orchestra si è sciolta, la composizione, invece, resta uno dei suoi lavori più interessanti, e forse il più radicale.*

A. – Allora non mi sembrava di essere più radicale di quando scrissi *De Volharding* nel 1972. Non voglio mettere a confronto questi due pezzi.

Certamente in *Hoketus* ho usato meglio il materiale del pensiero minimalista.

R., S. – *Radicale anche nel senso che dopo* Hoketus *era impossibile scrivere un secondo pezzo per l'ensemble. Tutto era già stato detto nel primo pezzo.*

A. – Il brano risolveva benissimo il rapporto tra i musicisti e le note. Questo è assolutamente vero.

R. , S. – *È in* Hoketus *che il silenzio comincia ad avere un ruolo?*

A. – Certamente; le pause e i silenzi, benché colmati di memorie come avviene sempre in musica, ricoprono un importante ruolo strutturale. In definitiva, l'unica parte del lavoro che è vera mente organizzata sono i silenzi. Ma il silenzio è una componente della musica della quale sono sempre stato consapevole come compositore.

R., S. – Hoketus *è un pezzo rituale. Continua all'infinito. Sembra tutto uguale, eppure è diverso. Gli schemi mutano lentamente come per un modello di eternità. Subisce l'influenza del taoismo?*

A. – Il rituale ha sempre giocato un ruolo importante in musica attraverso il rapporto con la danza e la religione. Sono aspetti che è possibile combinare in maniera molto efficace, come vediamo nelle culture africane. Si è già parlato dell'importanza del rituale nella musica giapponese e non occidentale in genere che ha influenzato grandemente l'ex-avanguardia americana, il minimalismo. Poteva trattarsi di gamelan, gagaku o musica indiana, che non mi interessa particolarmente. Il rituale è presente nel pensiero non evolutivo. Io sono un lettore fedele del *Tao te Ching,* ma non posso dire di averlo avuto in mente mentre scrivevo il pezzo.

Il suono di *Hoketus* ha a che fare con la musica pop e con il jazz; deriva dal gospel delle chiese dei neri. Un tempo abitavamo vicino a una chiesa battista nel sud degli Stati Uniti e la nostra padrona di casa ci organizzò una visita a un servizio religioso: ne ricavai un'impressione profonda, molto intensa. Il sermone durò a lungo. Dapprima un uomo cominciò a predicare normalmente, ma ben presto le sue parole presero a fluire secondo strani ritmi. Poi un ragazzo si sedette a una vecchia batteria, qualcuno arrivò con un trombone e attaccò l'organo; dopo tre ore tutta la comunità ballava e i riff venivano ripetuti all'infinito. *Hoketus* è più vicino a questo che al taoismo.

De Tijd mi sembra più influenzato dalla filosofia giapponese. Wim Adriaansz, un esperto di musica giapponese, arrivò durante la prima prova dei "tutti" e disse: «Assomiglia molto agli shos di un'orchestra gagaku. Soltanto allora mi resi conto di quanto gli accordi fissi fossero vicini a quella musica. I flauti di Pan a cinque canne producono lo stesso tipo di accordi. Fui molto colpito quando li ascoltai in Giappone nel 1971, con Takemitsu; ricordo che pensai che me ne sarei servito un giorno o l'altro, ma tutto mi tornò alla mente senza che ne fossi consapevole.

R., S. – *Attualmente sta lavorando alla sua nuova opera con il regista Peter Greenaway.*

A. – Greenaway l'ho scelto io. Quando lo contattai, lui subito arrivò con una storia, *The baby of Macon,* una trama fantastica su un bambino che viene venduto a pezzi: una storia scabrosa. Il libretto, però, era troppo straussiano: dialoghi lunghi. Gli scrissi una lettera dettagliata spiegandogli le mie idee sulla forma: vasti affreschi alla maniera di Giotto, stazioni in pietra della via crucis. Un'opera anti-religiosa, ma priva di testi cantati che interferiscano con la trama. Nemmeno recitativi: soltanto arie e cori.

Allora lui tornò con un progetto che pone il rapporto canto-trama su un livello esclusivamente letterario. È un'idea surrealista, alla Buñuel. Non si capisce veramente che cosa succede, ma tutto è teso e folle. Per ora non so dire altro se non che si tratta della storia di un compositore messicano, Rosa, un violento terribile, incredibilmente sgradevole, che brutalizza sua moglie – ma ora non voglio entrare nelle aberrazioni sessuali del testo – e vive in un mattatoio.

R., S. – *Si può veramente definire un'opera?*

A. – Sì. Non è molto diversa dai lavori fatti con la compagnia teatrale Baal. Esiste però una differenza formale: non c'è parlato, solo canto. Non cambia molto per me. Nel periodo di Baal si contestava l'opera perché troppi erano i limiti imposti dalla messa in scena. L'opera era indietro di secoli. Oggi, però, le innovazioni teatrali cominciano a penetrare anche nel teatro musicale. Nel 1975 l'opera era ridicola.

R., S. – *Ha dovuto cambiare tipo di scrittura per la musica vocale?*

A. – Sono lieto di essere riuscito poco alla volta a radunare un gruppo di cantanti che sono in grado di fare quello che voglio. Ho le idee chiare su quello che considero un bel modo di cantare. Deriva dalla musica pop, dal cabaret o dal barocco. Ci sono due regole: senza vibrato e legatissimo, e un attacco sulla nota che è legata a quella precedente.

R., S. – *L'armonia a parti strette ha un posto nel suo modo di scrivere per i cantanti?*

A. – Grandissimo. L'armonia a parti strette è un argomento importante. Nonostante il mio amore per il jazz, è soltanto quando sento quattro voci che cantano dei begli accordi che mi commuovo. Mi piace davvero, ed è la ragione per cui la si trova in tutti i miei pezzi. In *De Stijl* ci sono quattro ragazze che cantano e si può essere certi che non ho finito così.

Da bambino adoravo i Four Freshmen. Il pezzo migliore della mia collezione era la prima incisione di quelli che allora si chiamavano "Les Doubles Six". A Parigi Mimi Perrin radunava gente come Ward Swingle e Christiane Legrand per cantare gli arrangiamenti di Quincy Jones: non esiste niente di meglio. In seguito diventarono gli Swingle Singers. Non l'ho mai raccontato in pubblico, ma *Sinfonia* fu scritta grazie a me.

Lavoravo a Berlino con Luciano Berio, gli portai il disco e gli dissi: «Questo è un bel modo di cantare, questo è il canto che ci occorre». Berio li trovò fantastici, li mise sotto contratto e scrisse *Sinfonia.*

* * *

Andriessen è ossessionato dalla bellezza della nota sbagliata, tema su cui è basata *Melodie* per flauto dritto e pianoforte, forse la sua composizione più insolita. Per un po' tutto funziona benissimo, poi improvvisamente... una nota sbagliata.

A. – In teoria si dovrebbero scrivere soltanto note giuste, ma un' interessante variante di questo principio è che si possono anche scrivere note sbagliate giuste.

Una volta Thelonious Monk stava seduto al bar dopo un concerto, di pessimo umore perché aveva suonato le note sbagliate *sbagliate*! Succede anche questo. Bisogna scrivere note sbagliate giuste, come fanno Guus Janssen, Misha Mengelberg e Stravinsky. E anche Bach; posso mostrarvi un mucchio di sue note sbagliate che sono davvero giuste. Il concetto di "sbagliato" dipende da una convenzione all'interno di un certo tipo di pensiero da cui bisogna staccarsi. Può essere una parola, un suono, è una sorta di vagabondaggio del pensiero. Ho imparato da Bach a scrivere una nota diversa da quella che un compositore normale sceglierebbe. Non esiste un suo singolo preludio o fuga che sia privo di una qualche misura che chiunque altro avrebbe fatto in modo molto più normale.

Esistono sempre convenzioni specifiche dalle quali è possibile sviluppare un certo linguaggio. Capita spesso di ricorrere intuitivamente alle proprie idiosincrasie per poi venirne fuori con quelle che si chiamano "note sbagliate". Ma se hanno un senso, in un modo o nell'altro, sono note giuste. Questo concetto venne istituzionalizzato in *Melodie.* La cosa notevole riguardo a quella composizione – ed è in contrasto con quel che faccio di solito – è il suo background psicologico. Immagino di essere ormai abbastanza vecchio da poter raccontare la storia. Ero molto innamorato di una ragazza, ma la cosa non poteva funzionare perché non è possibile avere due amori; lei andò in Italia per un anno. Il punto dove gli strumenti suonano insieme a lungo è una metafora della mia idea che è possibile sentirsi soli anche quando non si è soli e che il pensiero della persona che non c'è riempie tutto il nostro essere. Era questo il background psicologico, ma generalmente non traggo il materiale dai miei stati d'animo.

R., S. – *Come ha messo in musica quest'idea?*

A. – Intuitivamente. Decisi che non una singola misura di quattro note dovesse essere ripetuta. Ben presto ebbi la sensazione che i segni ripetitivi del minimalismo potessero generare una speciale forma di automatismo e volevo liberarmene il più in fretta possibile. È un elemento molto pericoloso nella composizione perché una volta che comincia... È meglio lasciar-

lo a chi fa spettacoli popolari alla radio. Già in *De Staat* ci sono sezioni prive di segni di ripetizione. Non ce ne sono affatto in *De Tijd. Melodie* rappresentò un buon studio di musica che ha sempre lo stesso suono pur senza mai ripetere una singola misura.

R., S. – *Sono calcolate le note sbagliate?*

A. – Intuizione. Tutto a orecchio. Il pezzo mostra come l'unisono abbia giocato un ruolo importante nella mia musica da allora in poi. È cominciato con *De Volharding*; *Workers Union* è sull'unisono ritmico, ma proviene dalla medesima angolazione, cioè il tentativo di fare la stessa cosa. Era questa la mia idea di democrazia: cercare di raggiungere l'unità. *Workers Union,* che sta per "mantenere l'unità", il motto della lotta sindacale. *Melodie* esplora l'unisono melodico, e si sente benissimo in *De Staat* quando l'unisono melodico e ritmico si combinano. La filosofia di comporre democraticamente stabilisce che ognuno riceva una uguale quantità di informazioni lungo il percorso del pensiero musicale: è una composizione che coinvolge veramente tutti. E continuo a lavorare in questa maniera. È diventato uno stile, un concetto filosofico di democrazia.

R., S. – De Materie *è il suo primo lavoro di teatro musicale abbastanza esteso, a parte i lavori per la compagnia Baal. Consta di quattro movimenti molto diversi musicalmente e tuttavia basati sul medesimo accordo.*

A. – La progettazione è fondamentale con i pezzi di ampie dimensioni. Sono molto formalista a questo proposito, specialmente per quanto riguarda la durata. Inoltre devo trovare una metafora non musicale da cui trarre la metafora musicale; mi piace cercare sempre nuove fonti di ispirazione, nuovi stimoli. Da questo deriva la mia scelta dei numeri interi o irrazionali. Per esempio, nel secondo movimento, *Hadewijch,* sono presenti molte radici numeriche, perché le progressioni di accordi sono correlate alle proporzioni numeriche della copertura della cattedrale di Reims.

R., S. – *Da dove viene il suo amore per il calcolo e la formalizzazione?*

A. – La musica ha sempre avuto a che fare con il calcolo: se non sai contare non concludi niente. Da solo puoi fare tutte le sciocchezze che vuoi, ma per suonare con gli altri devi saper contare. I vantaggi della formalizzazione sono essenziali in arte. Giocare è divertente, ma ogni gioco ha le sue regole. Allora il primo passo è trovare le regole.

La mia idea sui processi razionali deriva dal serialismo, dall'approccio alla composizione del mio maestro Kees van Baaren, dalla mia amicizia con Peter Schat. Sono inoltre consapevole di appartenere a una grande tradizione, che può essere rappresentata da Josquin come da Boulez. La sistematizzazione avviene nella concezione del suono nel tuo pensiero, poi si possono fare tutte le eccezioni che vuoi. Se il sistema conduce a un orribile si bemolle, lascia perdere il si bemolle. Non bisogna servire i sistemi, ma servirsene. Lo scopo è costruire note giuste e ognuno ci prova a modo suo.

R., S. – *La seconda ricompare in* Mausoleum, *in maniera ancora più enfatica che nei lavori precedenti. Anzi,* Mausoleum *è sulla seconda.*

A. – Due è il numero magico in questo pezzo. Due è la seconda maggiore istituzionalizzata in *Mausoleum.* La forma è binaria, il primo movimento veloce/alto; il secondo lento/delicato. In verità è un po' più complicato, ma c'è quasi una dicotomia forzata. Credo che abbia a che fare con la seconda maggiore di Stravinsky, con la Russia e con quella che chiamerò dialettica per amor di convenienza, cioè la filosofia del comunismo, dell'anarchia e del socialismo, formulata da Karl Marx ma derivata dalla filosofia di Hegel.

La filosofia dialettica si è evoluta parallelamente allo sviluppo della forma sonata, e precisamente di quella sezione della sonata che si chiama sviluppo. Il confronto tra il primo e il secondo tema è antitetico. La sonata è una forma dialettica di tesi e antitesi: una delle idee del socialismo. Sono sempre più convinto che se tutto va bene l'umanità perverrà a una sintesi degli opposti: per fare un esempio, capitale/lavoratore.

Ma questa è un'altra storia. Sarebbe deliziosamente superato mettersi a parlare di queste cose adesso, anche se con *Mausoleum* è inevitabile. Mentre in *De Staat* cercavo di spiegare che la discussione su musica e politica era molto più complessa di quanto pensavano molti miei amici, qui volevo scrivere un pezzo che illustrasse come io ritenevo che il mondo dovesse essere. Mi imbattei subito in Bakunin, un principe russo che era un famoso anarchico e amico di Marx. Ben presto Bakunin accusò Marx di lavorare a un orrendo progetto di imperialismo di stato che non avrebbe affatto migliorato la situazione, e ne derivò uno scontro.

R., S. – *Essendo un pensatore umanista, Bakunin doveva entrare in conflitto con Marx. Fu lui che disse: «Finché esistono prigionieri in qualche parte del mondo, io non posso essere veramente libero».*

A. – Esattamente. È ovvio che uomini come Lenin e Stalin non volessero avere niente a che fare con lui. La filosofia dell'anarchia ha pochissimo in comune con la figura del barbuto lanciatore di bombe dell'immaginario popolare. Sono sciocchezze, un vistoso errore di giudizio, lontanissimo da quella che è in verità una filosofia piuttosto elegante sulla creazione di una società di uguali. Non siamo ancora pronti a questo, ma dovremmo lavorarci. Anzi, abbiamo il dovere di lavorarci.

Questo è l'argomento di *Mausoleum,* il che spiega la mia scelta di inserire sei testi di Bakunin nel primo movimento, come un atto di fede, e di costruire un mausoleo nel secondo movimento con una citazione finale di Arthur Arnould sull'eccezionalità della figura di Bakunin, un "tombeau" per Bakunin, un omaggio al suo pensiero. Potrei dire – allora non osai, ma adesso sì – che è anche il mausoleo del comunismo, di quella che era l'Unione Sovietica. Il lato positivo ed entusiasta appare nel primo movimento, dove Januskop (Giano, "il signor Doppiafaccia", nome molto

significativo) canta il testo. In *The Flood,* Stravinsky rappresenta la voce di Dio con due voci maschili, e anche nella Cantata *Babel* troviamo un coro maschile a due parti; sono le uniche due volte che fa cantare Dio. Allo stesso modo, in *Mausoleum* ho elevato Bakunin al livello di Dio. Il testo non potrebbe essere cantato che da questo Giano bifronte interpretato da due figure l'una di fianco all'altra. Cantano simultaneamente, sempre come una singola voce divaricata in intervalli di seconda.

* * *

Con la partitura sotto agli occhi, il compositore deve ammettere che di tanto in tanto c'è un autentico canto all'unisono in *Mausoleum.* Questo provoca una tipica spiegazione alla Andriessen: «L'unisono. È stato un elemento centrale del mio lavoro fin dagli anni Settanta. Che cos'è l'unisono? Due uomini che cantano la stessa cosa allo stesso tempo producono un suono molto diverso rispetto a un uomo che canta da solo. Ma dov'è la differenza? È enorme: questo è l'unisono».

Inevitabilmente la discussione si dispiega dall'unisono vero e proprio all'unisono in ottava. E con ciò entra in questione l'intervallo più controverso dagli anni Cinquanta: l'ottava. L'intervallo da evitarsi a qualsiasi costo perché fa da sostegno alla tonalità. Quando sente dire che ci sono dei salti di ottava nella melodia di *De Materie,* Andriessen è quasi scioccato. «Ne siete sicuri? Dove? Non ci credo assolutamente. È l'eccezione che conferma la regola, spero. Lo uso molto raramente nella melodia. Maledizione, avete ragione».

Mausoleum è stato eseguito molte volte negli scorsi anni, ne esistono già due incisioni. Ascoltandolo, non si può fare a meno di notarne l'evidente difficoltà, la lotta con il materiale, come se una ruvida imprevedibilità facesse parte integrale della composizione. Andriessen nega di aver cercato l'impossibile.

A. – Non più che in altre composizioni. Alcune presentano serie difficoltà di esecuzione. Sono spinto da una necessità musicale. Inoltre i compositori hanno il dovere – anche se io non sono Brian Ferneyhough – di sviluppare le tecniche di esecuzione; fa parte del mestiere. La mia musica presenta difficoltà speciali; ciò è molto evidente in *Hoketus,* mentre *De Staat* è molto più suonabile. Quando in un'intervista del 1965 dissi che ben presto nei conservatori si sarebbero studiati i *Klavierstücke* di Stockhausen, il giornalista mi guardò come se fossi matto; era fuori discussione che qualcuno potesse suonarli. Ora sappiamo come è andata. La difficoltà di *Mausoleum* ha un preciso significato musicale anche se è lecito domandarsi che cosa è così difficile nel pezzo. Le terzine-hoquetus del movimento veloce sono insidiose; il movimento dell'arco legatissimo è difficile da padroneggiare, proprio come in *De Tijd*; ma io esigo proprio quel suono, per difficile che sia, perché è parte essenziale del mio pensiero musicale. E volevo anche far sentire la rabbia e l'entusiasmo di Bakunin, che non erano una rabbia e un entusiasmo morbidi. Volevo l'impossibile.

* * *

Anche *Facing Death* [Con la morte in faccia], il quartetto per archi scritto per il Kronos Quartet, si sviluppa al limite dell'impossibile. Essendo basato su riff di Charlie Parker, potrebbe essere risolto adeguatamente soltanto dagli strumenti a fiato. Andriessen non è d'accordo:

A. – No, *Facing Death* è decisamente un quartetto per archi, ma è di nuovo un esempio dell'impossibile visto che il pezzo si riferisce a un linguaggio musicale che non è quello degli archi. Questo è il vero problema.

R., S. – *Qual è la ragione di tutto ciò?*

A. – In molti casi, ma non in tutti, mi interessa pormi dei problemi che lascio irrisolti: li lascio agli altri compositori. La strada spianata, il solito tran-tran possono andar bene a volte, ma per la mia personale evoluzione io devo esplorare i limiti. In *De Materie* cerco di trovare un equilibrio tra i due atteggiamenti.

R., S. – *Ha risolto il problema in* De Staat*?*

A. – Anche questo pezzo all'inizio era stato giudicato troppo difficile. Sembra che il direttore Edo de Waart abbia detto: «Quello che chiede alle trombe è impossibile». Sicuramente in *Mausoleum* e in *De Tijd* mi interessa molto di più pormi un problema che risolverlo. Quanto a *Rosa,* l'opera a cui sto lavorando attualmente, anche lì a volte mi pongo problemi, ma su scala ridotta. Non se ne accorgerà nessuno. Credo che *Rosa* sia abbastanza accessibile, certamente più di *De Materie.*

R., S. – *Probabilmente fra una ventina d'anni* Mausoleum *verrà eseguito molto meglio di quanto avvenga adesso. Lei resta in attesa di una perfetta esecuzione futura, oppure le interessa di più il suono dell'impossibile, lo sforzo sovrumano per raggiungere quel che non si può raggiungere, insomma, il suono che ottiene oggi?*

A. – Un po' l'uno e un po' l'altro. Certamente non voglio un suono troppo facile. Il livello di difficoltà è calcolato nella composizione. Bach era un maestro in queste cose. Bisogna lavorare come schiavi per realizzare quel corale finale. Fra un po' di tempo *Mausoleum* sembrerà meno difficile; già adesso sembra un po'più facile che nel 1979.

R., S. – Mausoleum *non suona né diatonico, né atonale.*

A. – Esattamente. Sebbene le melodie di *Mausoleum* siano diatoniche, una sorta di do minore. Più avanti nel pezzo ci si imbatte nella sequenza mi-re-do, già ascoltata cento volte nel corso dell'opera, che prende la forma della melodia del Dies Irae, perché questo lavoro è una specie di Requiem. Anche in *De Materie* troviamo una figura simbolica di quattro note basata sul motivo B-A-C-H [si bemolle-la-do-si]: è lo spirito di Bach che incombe alle nostre spalle. Ma per me essenziali sono i corni poiché sono loro la metafora del canto di Bakunin.

R., S. – *Perché sono così numerosi?*

A. – Perché no? Ce ne sono otto anche nel *Sacre*. Stravinsky ha affidato bellissime parti di cori femminili tratti da canti contadini russi a quattro corni. Io ho rubato qualche idea di lì.

Il furto è un argomento estremamente piacevole. Io lo vedo molto positivamente. Si può farlo in due modi: rubare e non concludere niente, oppure costruire su quel che si è rubato. Nel primo caso si tratta di plagio. Andrew Lloyd Webber deve ancora inventare una sola nota. Fatto così è piuttosto povero. Ma rubare e ricreare è una cosa che hanno fatto tutti i compositori che amo. E va benissimo, perché la buona musica nasce sempre dalla musica degli altri. Fatemi un esempio di buona musica e vi dirò da dove viene. L'arte deve essere pensata da questo punto di vista.

[Pubblicato per la prima volta da Donemus, Amsterdam, con il titolo *Louis Andriessen: after Chopin and Mendelssohn we landed in a mudbath* su «Key Notes», 28 marzo 1994, pp. 8-15.]

Parte seconda

Le opere

Carlo Boccadoro

Louis Andriessen da "De Volharding" a "De Staat"

«La Natura mi interessa soltanto quando è riprodotta artificialmente, come ad esempio nelle piante bonsai. Il motivo è che in natura non esiste qualcosa di "naturalmente" brutto. Avete mai visto una montagna che si potesse definire "sgradevole"? O dei fiori "brutti"? Il lato brutto delle cose viene automaticamente eliminato».

Questa affermazione di Louis Andriessen va naturalmente presa *cum grano salis,* dato il gusto per l'ironia e il paradosso tipico del compositore olandese, ma contiene diverse indicazioni che consentono di avvicinarsi a una maggiore comprensione della sua poetica. Questo concetto di "non-bellezza" si ritrova come un filo rosso in numerose dichiarazioni del musicista. Nel testo di presentazione che Andriessen ha scritto per un disco contenente musiche del suo allievo Steve Martland, l'idea è stata chiarita in modo ulteriore: «Stranamente la musica viene sempre giudicata in base alla sua bellezza; dico stranamente perché i compositori bravi si occupano di rado di ciò che il pubblico definisce "bello". I loro obiettivi sono altri: la chiarezza, la funzionalità, talvolta l'espressione di emozioni; vogliono colpire l'ascoltatore, magari scioccarlo. Vogliono porre dei problemi, non risolverli».

Nell'estetica di Andriessen quest'ultima frase rappresenta un concetto fondamentale. L'idea del "non finito", dell'irrisolto; il rifiuto dell'opera d'arte perfettamente conclusa è soltanto una delle caratteristiche che il musicista ha ereditato dal suo maestro Luciano Berio. Vi è però una sostanziale differenza di approccio al problema da parte dei due compositori. In Berio l'idea del *work in progress* si esplica in una serie di trasformazioni e mutazioni di un materiale originario in partiture scritte per organici diversi (basti pensare alla serie degli *Chemins* che rielaborano le *Sequenze* per strumento solo, o al concerto per pianoforte e orchestra *Echoing Curves* nel cui secondo movimento viene sviluppato il precedente brano *Points on a curve to find*). Andriessen invece agisce in modo meno diretto; rifiuta l'idea di rielaborare le proprie partiture preferendo aggiungere a

ogni brano nuove questioni musicali, in una sorta di *problem in progress* in cui non solo non intravede un utopico traguardo finale ma, anzi, vuole che questo sia evitato a tutti costi. Si potrebbe pensare che egli faccia propria la celebre frase di Orson Welles: «Penso che il dovere di ogni vero artista sia quello di mettersi sempre nella situazione più scomoda».

Sia nel caso di Berio sia in quello di Andriessen, comunque, bisogna considerare tutto l'insieme delle loro composizioni come un unicum nel quale non ha senso parlare di periodi più o meno importanti, dato che anche l'opera più spinosa e apparentemente meno riuscita assume, in uno sforzo di ricerca continua, la funzione di cartone preparatorio per quella successiva. Non è un caso, del resto, che il compositore olandese e quello italiano abbiano avuto come punto di riferimento un musicista come Igor Stravinsky, esempio illustre di coerenza artistica pur nell'apparente molteplicità dei percorsi. Possiamo dunque individuare fin d'ora due costanti che si ritroveranno nella musica di Louis Andriessen: l'opera singola vista sia come generatrice di problemi estetici sia come tassello di un mosaico generale più ampio e il rigetto della bellezza fine a se stessa che lo porterà, dalla fine degli anni Sessanta, al rifiuto di scrivere musica per le orchestre sinfoniche tradizionali, considerate ormai inadeguate a esprimere la sua estetica.

Nella variegata produzione di Andriessen, capace di accogliere al suo interno un grandissimo numero di stimoli differenti senza mai sconfinare nell'eclettismo, esistono numerosi altri punti che si ritrovano e si intrecciano in modo sempre nuovo. Uno dei principali è il linguaggio del jazz, con particolare riferimento all'esperienza del bebop. L'influenza che musicisti come Charlie Parker (recentemente Andriessen ha composto il quartetto per archi *Facing Death* partendo da un tema del sassofonista), Bud Powell, Dizzy Gillespie, Count Basie e Thelonious Monk hanno avuto sul compositore olandese è indiscutibile, e il loro pensiero musicale ha lasciato tracce indelebili nel modo in cui Andriessen utilizza l'armonia, sulla sua predilezione per gli strumenti a fiato e persino sulla maniera di articolare le singole figure musicali (ad esempio si veda l'uso degli ottoni in *De Staat*).

Anche dal punto di vista melodico Andriessen attinge a piene mani dall'esperienza del jazz; l'uso frequentissimo degli unisoni richiama il modo in cui i *boppers* eseguivano i loro temi, e l'andamento zigzagante e spigoloso di classici del bebop come *Confirmation*, *Donna Lee*, *Scrapple from the apple*, *Oleo* si ritrova nelle melodie a grandi salti che caratterizzano composizioni come *De Stijl* o *Hout*.

L'amore per le sonorità jazzistiche, unito alla risoluzione di abbandonare la scrittura per orchestra sinfonica cui abbiamo accennato, ha portato Andriessen a fondare, nel 1972, una band, l'Orkest De Volharding, con la quale eseguire le proprie composizioni. In questa decisione hanno giocato un ruolo importante i compositori minimalisti, la cui comparsa sulla scena internazionale era stata seguita da Andriessen con estremo interesse. Philip Glass e Steve Reich, in particolare, avevano formato degli ensemble

che si dedicavano esclusivamente all'esecuzione delle loro musiche, effettuando numerose tournée americane ed europee accolte sempre da reazioni molto accese, sia a favore sia in senso contrario. Fondando il suo gruppo, Andriessen si trovava a essere il primo compositore europeo che tentava una strada simile.

La situazione politica accesissima di quegli anni ha giocato un ruolo cruciale nella decisione di Andriessen, le cui convizioni lo hanno portato a muoversi sempre nell'area dell'estrema sinistra. Bisogna ricordare che il 1972 è stato uno dei momenti più drammatici dal punto di vista della politica internazionale. In gennaio i soldati dell'esercito inglese uccidevano tredici dimostranti per i diritti civili in Irlanda del Nord in quello che venne chiamato il Bloody Sunday. La guerra del Vietnam aveva toccato i vertici della violenza con il terrificante raid aereo americano sull'ospedale di Bach Mai nel sud-est asiatico, sei settimane dopo la rielezione di Richard Nixon a presidente degli Stati Uniti. L'*Antiwar Movement* organizzava manifestazioni di protesta in tutta l'America che spesso terminavano in violentissimi scontri tra manifestanti e polizia. Lo stesso fenomeno di ribellione alla guerra avveniva contemporaneamente anche in Europa, e Andriessen ricorda tuttora con un certo orgoglio di essere stato uno di quelli che marciavano nelle strade per cercare di cambiare le cose. Nella cultura pop e underground si diffondevano riviste semiclandestine, tra le quali la celebre «OZ», legate all'estremismo di sinistra. Leader come Jerry Rubin, Tariq Alì o Michael X (divenuto un simbolo per gli estremisti neri e successivamente condannato a morte nel 1975), potevano contare sull'aiuto di numerosi intellettuali e artisti, tra i quali il più celebre era John Lennon, che proprio nel 1972 aveva pubblicato un intero album di canzoni politiche, *Some time in New York City*. De Volharding nasceva dunque dalla volontà di Andriessen di dare un contributo a questo clima in ebollizione, non soltanto da un punto di vista personale, ma anche artistico, dando vita a un gruppo musicale militante e dal carattere fortemente politicizzato.

Il nome del gruppo (che tradotto in italiano significa "la perseveranza") proveniva dall'omonima composizione di Andriessen. Il titolo aveva due significati: uno politico, inteso come resistenza e lotta, e uno estetico, che si riferiva alla ripetizione continua di figure minimali. La formazione era composta da nove strumenti a fiato: flauto, tromba, corno, tre sassofoni e tre tromboni, con l'aggiunta di un contrabbasso e un pianoforte. Come si può vedere, si trattava di una formazione che, a parte il pianoforte, aveva una grande mobilità ed era quindi in grado di esibirsi nelle normali sale da concerto come pure nelle manifestazioni di protesta, nelle piazze e nei cinematografi, recandosi perfino in piccoli paesi dove non era mai stata udita musica del Novecento.

I musicisti provenivano in parte dalla tradizione classica, in parte da quella jazzistica. Alcuni di loro, ad esempio Willem Breuker o Misha Mengelberg, sarebbero emersi negli anni successivi fra i migliori solisti e

compositori di jazz in Europa. Inoltre, visto il carattere democratico della formazione, non esisteva un direttore d'orchestra e l'interpretazione dei brani nasceva da un lavoro di gruppo.

Il 30 aprile 1972 si svolse ad Amsterdam una manifestazione musicale intitolata "Musicisti per il Vietnam" in cui si esibirono per otto ore un gran numero di artisti provenienti dalle più diverse esperienze. Musica medievale, classica, rock, pop, jazz si unirono in segno di protesta contro il conflitto. In quell'occasione venne presentata una prima versione, che potremmo definire di rodaggio, di *De Volharding*. Il vero e proprio debutto avvenne però il 12 maggio con un grande concerto denominato "Inklusif konsert", al Teatro Carré di Amsterdam, in cui l'idea di superare le divisioni all'interno dei generi, già presente nel precedente concerto di protesta, venne ulteriormente sviluppata. Un gran numero di musicisti si riunì per dare vita a una kermesse che comprendeva indirizzi estetici differenti. Era evidente ormai il superamento delle barriere che dividevano la musica classica dal jazz e dal rock, con notevole anticipo rispetto agli altri paesi europei. Il pubblico del Teatro Carré era prevalentemente composto da giovani estranei alle esperienze della musica colta, pronti a ricevere stimoli musicali diversi senza nessuna prevenzione. Nonostante questo, la sorpresa degli ascoltatori fu grande, e di fronte all'inarrestabile macchina musicale di *De Volharding* cominciarono a manifestarsi tra il pubblico le reazioni più diverse.

La forma del pezzo è divisa in quattordici sezioni contrassegnate dalle lettere dell'alfabeto e precedute da un'introduzione. L'inizio è affidato al pianoforte elettrico che martella un rapidissimo ostinato di trentaduesimi costruito sull'intervallo di seconda minore. Andriessen ha sottolineato in diverse occasioni l'importanza strutturale, nella sua musica, dell'intervallo di seconda (in lavori successivi, come *Mausoleum* questo intervallo è addirittura l'elemento principale di tutta la composizione). In *De Volharding*, le sovrapposizioni di seconde maggiori e minori giocano, insieme al ritmo, un ruolo molto importante, fungendo da elemento unificatore in un contesto che alterna un gran numero di figure melodiche diverse dal sapore improvvisato, ma in realtà sorvegliatissime dal compositore.

Il semitono iniziale si allarga progressivamente con l'aggiunta, una alla volta, di altre note appartenenti alla scala diatonica. In questo ossessivo continuum si aprono zone in cui il pianista può liberamente interpolare una serie di altezze con cui proseguire l'ostinato. All'incirca dopo otto minuti dall'inizio lo spettro armonico viene lentamente ridotto sottraendo una nota a ogni gruppo, fino a ritornare sull'intervallo di seconda, questa volta maggiore, e stabilizzandosi sulla ripetizione continua del do centrale.

Viene introdotta la prima alterazione (si bemolle) che, insieme alle note dell'ostinato, forma il tetracordo si bemolle-do-mi-sol su cui è basata la prima parte. Nella sezione A, l'implacabile scorrere di trentaduesimi del pianoforte viene progressivamente affiancato dalle trombe, con ripetizioni staccatissime del do centrale. La successiva entrata dei sassofoni, che alter-

nano la nota polare do a terze maggiori e minori, crea un curiosissimo effetto di "tetracordo-blues" Nello sviluppo, la velocità dell'articolazione ritmica ha prodotto un clima musicale incandescente, crepitante, che non muta con l'entrata dei tromboni, anche loro impegnati in note ribattute; durante il loro intervento, però, il pianoforte si ferma su un accordo che sovrappone due settime e inizia a ripeterlo con martellante regolarità, in ottavi. Gli altri strumentisti, gradualmente si uniscono a lui, interrompendo così l'iniziale pioggia di note e giungendo a una totale omoritmia.

Inizia in questo modo la sezione B, dove il compositore suggerisce di ripetere l'accordo, a cui sono giunti tutti, per cento volte circa. A questo punto è chiaro che, a causa della lunghezza del tempo di ripetizione unita all'altissimo volume degli strumenti, l'accordo perde progressivamente le sue caratteristiche armoniche per trasformarsi in puro generatore di violenza fonica, oggetto musicale d'assalto: l'equivalente di uno slogan ripetuto in una manifestazione di protesta.

Ascoltando il disco che conserva la prima esecuzione, si nota, non a caso, come il pubblico reagisca proprio a questo punto con segni di insofferenza, mentre fino ad allora era rimasto in silenzio; la reazione violenta degli spettatori culminerà, una ventina di minuti dopo, in una baraonda di grida, urla, applausi, fischi e rumori vari cui i musicisti, imperterriti, non sembrano prestare alcuna attenzione; anzi aumentano ancora di più, se possibile, la potenza dell'aggressione sonora, come incitati e stimolati dalla gazzarra che si sta scatenando nella sala.

Gli ottavi del tutti accordale si trasformano subito in sedicesimi, restando da questo punto fino alla fine l'unità metrica principale. Tromboni e sassofoni costruiscono pesanti blocchi sonori ripetendo incessantemente con diverse trasposizioni l'onnipresente intervallo di seconda. Come sua abitudine Andriessen ha riservato alle frasi melodiche l'andamento diatonico e ai raggruppamenti armonici il cromatismo. Questa opposizione tra orizzontale e verticale, consente al compositore di ottenere un gioco di forti contrasti tra le differenti sezioni e di evitare polarizzazioni dell'ascolto in senso tonale o atonale. Nella musica di Andriessen consonanza e dissonanza convivono in un rapporto paritario, come elementi neutri che egli utilizza a suo piacimento.

Dalla sezione C fino alla sezione E, si assiste a un nuovo ispessimento progressivo dell'ensemble strumentale. C inizia con una semplice figura in quartine del pianoforte a cui i tre sassofoni rispondono con le stesse note a canone, alla distanza di un sedicesimo, formando così un cluster diatonico le cui note ruotano continuamente su loro stesse. La successiva entrata dei tromboni introduce un ampio processo di trasformazione ritmica delle figure. Utilizzando il sedicesimo come unità di misura comune a tutti gli strumenti, Andriessen sovrappone frasi musicali in tempi diversi. Ad esempio, in C il pianoforte e i sassofoni suonano in 2/4, i tromboni in 5/8. Successivamente, in E le trombe sono in 7/16, i tromboni in 3/8 e il piano in 2/4. A tutto questo bisogna aggiungere che gli strumenti non

hanno mai una battuta uguale all'altra, ma dopo alcune ripetizioni somiglianti a dei riff di jazz, saltano alla battuta successiva, che è in un tempo differente. Verso la fine della sezione E si ha la sovrapposizione simultanea di sei tempi, ma dato che tutti i musicisti suonano in sedicesimi il risultato finale, per chi ascolta, è quello di un continuo spostamento di accenti all'interno di un flusso ritmico regolare.

L'idea di far convivere tempi diversi, tenendo un tactus ritmico comune, è chiaramente ispirata al pezzo di Terry Riley *In C* di cui *De Volharding* costituisce una versione europea più graffiante. Lo stesso Andriessen aveva in quegli anni trascritto *In C*, che è una partitura modulare aperta e può essere strumentata come si vuole, per il suo gruppo. La composizione di Riley ha influenzato il musicista olandese, ma a differenza di *De Volharding* è molto meno strutturata nonché priva di influenze sia jazzistiche sia "colte"; tant'è che anche all'interno della produzione di Riley è un brano che fa storia a sé. L'atteggiamento di Andriessen nei confronti del minimalismo è privo della caustica ironia usata da György Ligeti nel suo *Selbstportrait mit Reich und Riley* per due pianoforti, scritto quattro anni più tardi. L'esperienza americana, invece, aiuta Andriessen a combattere il formalismo astratto in voga nell'avanguardia musicale di quegli anni e gli permette di concentrarsi maggiormente su quell'energia ritmica che gli appare ben più moderna e vitale.

Il brano si avvia verso il termine. Dopo parecchi minuti di frenetica attività poliritmica tutti gli strumenti si fermano su un lungo do. Si tratta dell'unico momento di sospensione di tutto il brano, che fin dalla successiva sezione K riprende a macinare note: una vera e propria locomotiva sonora instancabile che trascina il pubblico in un crescendo senza fine. Quando anche la pazienza dell'ascoltatore meglio disposto sembra essere stata messa a dura prova, si arriva alle ultime tre sezioni, concatenate tra loro sotto la dicitura collettiva di '"Unisono". Una bizzarra melodia dal ritmo continuamente frammentato (11/16, 8/16, 9/16, 2/4, 7/16 ecc.), ma dal carattere quasi pop, armonizzata per quinte, sembra concludere con un ultimo slogan la composizione, e viene alternata alla brevissima sezione P, in cui gli strumentisti raggiungono gradualmente un inaspettato pianissimo; ma è soltanto l'illusione di un attimo. Viene ritornellato il tema all'unisono che chiude, questa volta definitivamente, il brano in un clima espressivo rovente.

Dopo il tumultuoso esordio, De Volharding iniziò una prima serie di concerti; rimaneva aperto il problema del repertorio da eseguire, limitato ancora a pochi pezzi. Andriessen aveva già scritto nel 1971 *Volkslied*, un brano che si poteva adattare perfettamente alle premesse estetiche e ideologiche del gruppo. Si tratta di una lenta trasformazione dell'inno nazionale olandese. Inserendo note estranee e permutando gradualmente l'ordine iniziale delle altezze si assiste a una graduale metamorfosi: il patriottico inno viene trasformato nell'*Internazionale*. Il valore da attribuire a questo pezzo è più politico che musicale, e rimane a tutt'oggi il brano più datato

che l'autore abbia composto per il gruppo. La musica di *Volkslied* è suonata dal principio alla fine da tutti i musicisti all'unisono, simboleggiando così l'egualitarismo e l'annullamento delle differenze tra gli uomini auspicato dall'ideologia del compositore. A partire dal 1973, De Volharding iniziò a commissionare nuove composizioni agli autori contemporanei di maggiore spicco in quegli anni in Olanda. Nel periodo iniziale di concerti, Andriessen contribuì ad aumentare il repertorio trascrivendo composizioni di Stravinsky, Milhaud (trascrizioni successivamente ritirate), Riley, Eisler; anche Misha Mengelberg e Willem Breuker trascrissero brani tratti da opere di Weill, Hunnekinc, Poulenc. A mano a mano che il repertorio si arricchiva, la radicalità ideologica andava attenuandosi e tra i brani eseguiti da De Volharding fecero la loro comparsa anche composizioni non strettamente legate a un'idea di manifesto politico-musicale. Attualmente i loro concerti contengono moltissimi brani di musica "pura", indipendente da qualsiasi ideologia; in quegli anni invece il gruppo suonava ancora trascrizioni di canzoni popolari dell'Angola, oppure inni antifranchisti della guerra civile spagnola. Pur rallentando il suo apporto come compositore, anche perché impegnato nella lunga gestazione di *De Staat*, Andriessen garantì per ciascuno dei tre anni successivi la creazione di un brano originale per la sua "orchestra". Il pezzo che scrisse nel 1973, *On Jimmy Yancey* rimane uno dei più significativi della sua produzione.

Jimmy Yancey è stato, insieme a James P. Johnson, Willie "the Lion" Smith, Meade Lux Lewis e Albert Ammons, uno dei musicisti che più ha contribuito a trasformare negli anni Venti il pianismo dell'allora nascente jazz, passando dal classico stile ragtime al ben più sanguigno boogie-woogie. Tra il 1917 ed il 1920 erano attivi ad Harlem e a Chicago i cosiddetti *ticklers*, pianisti eredi della gloriosa tradizione di New Orleans e "nipoti" musicali di Jelly Roll Morton. Il boogie-woogie si differenziava dal vecchio ragtime per un uso più marcato e sincopato della mano sinistra, che fungeva da vera e propria sezione ritmica in grado di sostenere maggiormente le evoluzioni della mano destra. Nella musica di Jimmy Yancey, inoltre, si ritrovano molte influenze del "delta blues". La grande passione di Andriessen per lo stile pianistico jazz degli anni Venti, lo ha portato a scrivere un vero e proprio *souvenir à la mémoire* di Yancey, inserendo nella composizione tre temi del pianista americano e sottoponendoli a un processo di straniamento non scevro da una punta di affettuosa ironia. Il brano, vero e proprio Giano bifronte, presenta lo stesso materiale di base riproposto in due modi antitetici.

Nella prima parte, decisamente più estroversa, appaiono perfettamente riconoscibili sia i temi di Yancey sia il caratteristico accompagnamento sincopato dello stile boogie. Successivamente questi due elementi vengono alternati con improvvise frenate di tutto l'ensemble, enigmatiche pause su di una singola nota e ridistribuzioni del materiale tematico attraverso tutti gli strumenti del gruppo, come in una ironica *Klangfarbenmelodie*. Successivamente, un ampio tema dei sassofoni, a valori larghi, relega in

secondo piano la sezione ritmica e raggiunge un effetto di grande potenza sonora, ricordando in una certa misura il finale dell'*Ebony Concert* di Stravinsky. Una brevissima coda di tre battute produce un improvviso anticlimax, riproducendo fedelmente la frase musicale con cui Yancey concludeva le sue incisioni discografiche.

Nella seconda parte, il materiale ritmico e tematico viene rallentato in maniera considerevole, con impasti di accordi e sonorità che si riallacciano idealmente a quelli delle *funeral procession* di New Orleans. Gli elementi che prima conservavano un carattere di allegria, swing e ritmo, riappaiono ora avvolti da un velo cinereo, privi della loro vitalità originaria. La melodia a valori larghi coinvolge quasi tutti gli strumenti e spesso soltanto il pianoforte e il contrabbasso continuano imperterriti a suonare il loro grottesco e stralunato ritmo di boogie woogie. Il tema dei fiati si snoda maestoso, inerpicandosi gradualmente verso note sempre più acute, con sonorità taglienti e drammatiche. Raggiunto il massimo grado di tensione, ecco ricomparire le stesse tre battute che concludevano la prima parte. Inserite inaspettatamente in questo punto della partitura esse suonano quasi come un invito a non prendere il tutto troppo sul serio, un "marameo" finale che con garbo e leggerezza ci annuncia: *game over.*

Composizione cardine, abbiamo detto. In effetti è soltanto con *On Jimmy Yancey* che l'influenza della cultura musicale afroamericana si manifesta sotto il profilo melodico e armonico. Nel brano precedente, *De Volharding*, Andriessen aveva utilizzato sì una strumentazione jazzistica e una aggressività sonora del tutto estranea alla grande tradizione classica, ma il contenuto musicale non attingeva direttamente dal patrimonio del jazz. L'autore gioca ora a carte scoperte, rivelando direttamente la fonte della sua ispirazione musicale e nello stesso tempo esorcizzandola, riplasmandola in qualcosa di nuovo. Non solamente il jazz fa parte delle passioni del compositore, ma anche tutti gli altri aspetti non meno importanti della musica afroamericana. Il periodo del Motown soul a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, con artisti quali Stevie Wonder, Marvin Gaye, Smokey Robinson, musicisti come Curtis Mayfield, James Brown, Otis Redding, Ray Charles, fino ad arrivare a Janet Jackson, Chaka Khan, e stili come il funk e l'hip-hop, fanno parte degli amori musicali di Andriessen. In lavori successivi come *De Stijl*, le influenze funk e pop entreranno di prepotenza nella sua musica assumendo un ruolo di primo piano la cui importanza continua tuttora a rimanere fondamentale.

Giungiamo così al 1974. Dopo aver composto un brano impegnativo come *On Jimmy Yancey* e continuando il lavoro su *De Staat*, Andriessen sembra volersi prendere una vacanza musicale. Il brano che nasce quell'anno è una pagina d'occasione di non grande importanza all'interno del suo catalogo. *Hymne to the memory of Darius Milhaud* è una breve composizione dal carattere nobile e solenne, che testimonia l'affetto di Andriessen per il compositore francese. In semplicissima forma A-B-A, si presenta all'ascolto come un corale grave, statuario. L'andamento della parte iniziale è

rigorosamente omoritmico, privo di contrappunti interni; larghi accordi suonati sempre in fortissimo e basati sulla sovrapposizione simultanea di tonalità maggiori e minori si alternano con solennità. Il carattere celebrativo della musica non rinuncia però al sound abrasivo e tagliente così tipico di Andriessen. Tra tutte le recenti composizioni del musicista olandese questa è quella su cui si proietta maggiormente l'ombra di Stravinsky. L'uso di triadi maggiori e minori in simultanea è una delle firme musicali del compositore russo e appare innumerevoli volte nei lavori più diversi, quali il *Concerto in re* per archi, la *Sinfonia di Salmi*, *Oedipus rex*, la *Sinfonia in do*, e altri ancora. Anche il carattere pietrificato del corale sembra uscire direttamente dalle battute finali delle *Sinfonie di fiati* e dal penultimo dei *Quattro studi* per orchestra. La parte centrale è talmente breve che non si può parlare di un vero e proprio sviluppo del precedente materiale; si tratta piuttosto di un passaggio di transizione, dove una semplice melodia diatonica si ripete su un ostinato di strumenti gravi (tromboni, sax baritono), ritornando ben presto alla riproposizione del corale iniziale. Nella sua marginalità, questa composizione si segnala come l'unica di cui Andriessen abbia realizzato una versione, nel 1978, per normale orchestra sinfonica, venendo meno per una volta ai suoi propositi di non ritornare alla scrittura orchestrale. Si tratta dell'unico e ultimo brano scritto da Andriessen dal 1968 per questa formazione.

Ben altro interesse presenta il successivo *Workers Union*, composto nel 1975. L'immaginazione di Andriessen marcia di nuovo a pieni giri, con un risultato musicale ancora più sconcertante di quanto si fosse ascoltato nei brani precedenti. Aprendo la partitura di *Workers Union* non si troveranno né note né indicazioni strumentali. Sul frontespizio del brano Andriessen indica: «Per qualsiasi gruppo di strumenti ad alto volume», lasciando completamente aperta la scelta dell'organico. Eppure non si tratta affatto di un brano aleatorio o dal risultato acustico casuale. Le poche istruzioni della partitura sono più che sufficienti a garantire il risultato voluto dal compositore. Una semplice riga diritta, senza indicazioni di chiave, serve a indicare il registro medio di ogni strumento. In questo modo, ogni segno in alto corrisponderà a una nota più acuta, e parimenti ogni segno più in basso spingerà gli strumenti nel registro più grave. La scelta delle note da suonare è lasciata ai musicisti, tuttavia Andriessen avverte: «Fate risultare il pezzo molto dissonante, cromatico e aggressivo». Inoltre proibisce agli esecutori di suonare normali scale o figure musicali convenzionali. Ogni riga è ritornellata e il pezzo può andare avanti per un periodo di tempo molto esteso, in teoria anche per delle ore, esattamente come *De Volharding* o il più recente *Hoketus*. L'autore chiede che l'esecuzione non sia comunque inferiore ai quindici-venti minuti. Il pezzo può essere suonato anche da più gruppi contemporaneamente, purché mantengano caratteristiche sonore omogenee. Molto importante è poi l'indicazione finale: «Solamente se ogni esecutore suonerà con l'intenzione che la sua sia una parte essenziale, il risultato finale sarà riuscito: esattamente come nella vita

politica». Andriessen porta così al punto estremo di elaborazione la sua idea di "democrazia musicale". Ogni parte è fondamentale, si arriva all'annullamento del singolo in favore dell'impatto fonico collettivo. Nessuna registrazione discografica potrà mai rendere giustizia all'impatto che questo brano è in grado di realizzare in un'esecuzione dal vivo. A differenza di *De Volharding*, dove uno degli interessi primari era l'esplorazione e l'uso di unisoni melodici, *Workers Union* è interamente basato sull'omoritmia. Siamo però molto lontani dall'unisono ritmico pesante e un po' impacciato dell'*Hymne to the Memory of Darius Milhaud*. Le figurazioni ritmiche di questo brano sono velocissime, mercuriali, frammentate in un gioco instancabile e continuo di cambi metrici, spostamenti di accenti, addizioni e sottrazioni realizzate con il cosiddetto *additive process*. Ritmi binari e passaggi in terzine si alternano vorticosamente sostenuti soltanto dal numero ossessivo di ripetizioni e, talvolta, da qualche nota tenuta. L'indicazione «tutta forza» presente all'inizio del pezzo spinge con violenza inarrestabile un continuo brulicare di battute diverse: 10/16, 2/4, 17/16, e così via. Sembra quasi che la scomposizione ritmica già presente nelle battute finali di *De Volharding* venga portata qui a un grado estremo, a un punto di non ritorno: una sfida totale al virtuosismo degli strumentisti e alle capacità percettive degli ascoltatori. Naturalmente anche *Workers Union* è un brano che genera reazioni diametralmente opposte negli ascoltatori: o vengono catturati subito dalla sua incredibile potenza ritmica e sonora, oppure sono esasperati dall'ossessionante martellamento della materia musicale.

Osservato a distanza di tempo, questo lavoro appare come un altro canovaccio di *De Staat*, con cui ha in comune molti elementi caratteristici; nello stesso tempo in *Workers Union* Andriessen tira le fila delle composizioni precedenti. Il suo stile si avvia ormai verso la maturazione, con una propria chiarissima fisionomia strutturale, armonica e strumentale. A questo punto è ovvio che egli voglia cimentarsi con forme più ampie di organizzazione musicale, scrivendo per organici ben più vasti di quello che può mettere a disposizione il suo ensemble. Inizia così la serie di grandi composizioni che comprendono anche l'uso di cori e solisti vocali, dando vita alla grandiosa trilogia che comprende *De Staat*, *De Tijd* e *De Snelheid*. Tra gli ultimi due lavori si inserisce la monumentale opera lirica *De Materie*, vera summa di tutto il pensiero musicale del compositore in quegli anni. Nel lungo periodo di realizzazione di questi ambiziosi progetti, Andriessen interrompe la collaborazione attiva con la Orkest De Volharding, pur seguendone sempre con interesse gli sviluppi e rimanendo una specie di nume tutelare del gruppo. Fino al 1991, quindici anni più tardi, non nascono nuove opere per la formazione, eccezion fatta per due piccole canzoni.

La prima, *Y Despuès*, risale al 1983 ed è stata composta in memoria di un familiare di Andriessen, mentre la seconda, *Laat toch vrij die straat* (Lasciate la strada libera), è stata scritta per essere eseguita in una manife-

stazione di protesta in solidarietà con i musicisti di strada. Ogni tanto, dunque, la vecchia militanza ritira fuori le unghie, e i primi interpreti di questa allegra marcetta sono state proprio le migliaia di dimostranti che l'hanno intonata a squarciagola sulla Amstelveld assieme ai musicisti di De Volharding.

Il primo vero lavoro di una certa importanza che riprende la collaborazione tra Andriessen e il suo ensemble è *M is for Man, Music, Mozart,* partitura composta per l'omonimo film televisivo di Peter Greenaway. Questo breve video, prodotto dalla BBC per la serie *Not Mozart* in occasione del bicentenario della morte del compositore, contiene concentrate in sé tutte le caratteristiche del cineasta inglese: il gusto per le atmosfere barocche, una dilagante ipertrofia visiva, la continua alternanza di scene disgustose e affascinanti, il richiamo ai grandi pittori olandesi e fiamminghi del passato; a questo si aggiunge la capacità di osservare in modo del tutto personale la realtà delle cose attraverso un'apparente freddezza e un estremo formalismo. Nel film, l'uomo e l'arte sono i pretesti per una scorribanda musicale e visiva di grande fantasia, ricca di sense of humor. Andriessen ha dato alla partitura una precisa simmetria interna, alternando vere e proprie canzoni pop a movimenti di musica pura. In questa composizione incominciano a delinearsi quella maggior semplificazione e accessibilità d'ascolto che contraddistingueranno le composizioni dell'autore a partire dalla fine degli anni Ottanta. L'armonia è meno cromatica e la musica, pur conservando una sonorità molto forte, viene alleggerita nella strumentazione e non cerca più di aggredire a tutti i costi l'ascoltatore; i richiami alla tonalità si fanno inoltre sempre più espliciti, e l'aspetto ritmico è semplificato. Andriessen definisce questo pezzo come «una musica accessibile, ma anche un po' strana», e ancora una volta non si può che dargli ragione. All'ascolto il divertimento del compositore è quasi tangibile: frammenti di composizioni mozartiane vengono mescolati con l'amato jazz e con sonorità da big band, alternando parti scatenate come l'iniziale *Alphabet song* e *Instrumental 3* a momenti più riflessivi come la conclusiva *The Eisenstein Song*.

Lo stesso Andriessen ha scritto le parole della prima canzone, insieme a Jeroen van der Linden. Questa *Alphabet Song* ha un carattere melodico quasi infantile, ma l'apparente innocenza della musica è sottolineata dagli espliciti riferimenti sessuali del testo. Gli altri versi sono di Peter Greenaway e fanno riferimento ad Andreas Vesalius, medico anatomista del XVI secolo, allo scrittore polacco Bruno Schultz e al regista cinematografico Sergej Eisenstein. Più che di versi poetici si tratta di brevi schizzi che suggeriscono i personaggi anziché parlarne direttamente. Lo stile vocale di queste canzoni, che Andriessen desidera siano eseguite con voce non impostata, fa riferimento diretto a Kurt Weill e al cabaret tedesco. I passi melodici del sax soprano in *Instrumental 2* sembrano voler invece guardare alla *Création du monde* di Milhaud, e visto il tema del film il riferimento appare ancora più calzante. La composizione di *M is for Man, Music,*

Mozart è coincisa con il ventennale dell'Orkest De Volharding, e ascoltando il pezzo sembra di risentire, stilizzate e compresse in un ambito temporale più breve, tutte le caratteristiche salienti dei brani precedenti. Si ritrovano le struggenti melodie a valori ampi di *On Jimmy Yancey*, il boogie woogie dello stesso brano, la tecnica dell'hoquetus già usata con successo nell'omonima composizione e in *De Staat*, gli unisoni di *Volkslied*, gli accordi ampi e stratificati dell'*Hymne to the Memory of Darius Milhaud*. Si ha la sensazione che Andriessen abbia ripercorso tutta la lunga storia che lo lega al suo ensemble, riproponendola in versione concentrata, quasi in pillole. Un sorridente riepilogo che non ha assolutamente sapore nostalgico, ma sprizza anzi vitalità ed energia da ogni battuta.

L'esperienza musicale e umana di De Volharding è indissolubilmente legata a *De Staat*, la composizione più significativa che Andriessen abbia scritto negli anni Settanta. La nascita del pezzo e quella del gruppo vanno di pari passo, e tra i due c'è stata una continua osmosi. Le idee che il compositore aveva sviluppato per la Orkest De Volharding venivano impiegate nella composizione di *De Staat* e viceversa. Quest'ultimo brano scorre dunque come un fiume carsico per il periodo che va dal 1972 al 1976 per riaffiorare in quell'anno come entità autonoma. Senza addentrarsi in un'analisi tecnica di questa complessa partitura è possibile tracciarne le principali coordinate.

L'organico degli strumenti è disposto in modo antifonale e si compone di quattro voci femminili, due pianoforti, due arpe, quattro trombe, quattro tromboni, quattro oboi, quattro corni, basso elettrico, due chitarre elettriche e quattro viole. Come si vede chiaramente il numero quattro è il comune denominatore, riferendosi in maniera esplicita ai tetracordi su cui è costruita l'intera partitura. Il testo intonato dalle voci femminili è tratto dalla *Repubblica* di Platone e i quattro frammenti estratti sono stati musicati in tre sezioni corali, la prima e l'ultima di media lunghezza, la seconda decisamente più estesa.

L'argomento riguarda il rapporto tra musica e Stato. Platone sostiene: «Si deve guardarsi da modifiche che comportino l'adozione di una nuova specie di musica, perché si rischia di compromettere tutto l'insieme. Non si introducono mai cambiamenti nei modi della musica senza che se ne introducano nelle più importanti leggi dello Stato». Naturalmente il potere sovversivo che il filosofo attribuisce all'universo musicale è utopico, dato che nessun compositore è in grado di introdurre novità così rilevanti per mezzo della musica. Andriessen però vede le cose da un punto di vista differente; da compositore militante considera il suo lavoro non un'attività astratta, ma un fenomeno artistico profondamente radicato all'interno della società. Per le note di copertina del disco *De Staat* ha scritto: «All'interno del fenomeno sociale che chiamiamo musica, bisogna distinguere fra tre differenti aspetti: 1) la concezione, ovvero il pensiero musicale organizzato e pianificato dal compositore; 2) la produzione, ossia l'esecuzione della musica stessa; 3) la fruizione da parte dell'ascoltatore. Produzione e fruizione sono per definizione fenomeni sociali, se non pro-

priamente politici. Per quanto riguarda la concezione, il discorso si fa più complicato. Molti compositori pensano che scrivere musica sia un fatto extrasociale. Non sono d'accordo. Il modo in cui il compositore organizza il materiale, che cosa ne fa, gli strumenti musicali che adopera, tutto questo è determinato in larga parte dall'ambiente in cui vive, dalla sua educazione ed esperienza di ascolto musicale, dalla disponibilità o meno di avere sussidi governativi per finanziare l'attività artistica. L'unico punto sul quale sono d'accordo con alcuni idealisti libertari è sulla extrasocialità del materiale musicale in sé (ritmo, altezze e durate). Esso fa parte della natura; non esiste una settima di dominante di destra o di sinistra. Nel momento in cui il materiale musicale viene organizzato, tuttavia, diviene cultura, e in quanto tale è un fatto sociale».

Il contrasto tra i poteri anarchici che Platone attribuisce alla musica e il reale potere di quest'ultima nella società odierna, crea dunque in Andriessen un senso di rabbia e di frustrazione. Oltre ad abolire determinati modi musicali, quali il misolidio, il filosofo greco bandisce da quello che definisce "Stato ideale" anche determinati strumenti e propone di allontanarne dalle città i fabbricanti, biasimando l'effetto provocato da certe sonorità sulla gioventù. Andriessen paragona con ironia quest'affermazione di Platone a certe proteste che periodicamente si ripetono nei confronti della musica rock, accusata di satanismo e degrado morale da parte dei moralisti. Punto di partenza del lavoro, è dunque un contrasto tra due modi differenti di intendere i rapporti tra musica e Stato.

Proprio sul contrasto armonico, dinamico e strumentale, la partitura di *De Staat* è costruita per la maggior parte. L'ensemble strumentale si divide spesso in due metà contrapposte che si rilanciano frasi musicali, canoni melodici e ritmici, eseguendo passaggi con la tecnica medievale dell'hoquetus e suonando all'unisono in due lunghi passaggi strumentali che fanno da cerniera alle sezioni corali. L'alternanza tra unisono e canone è un'altra caratteristica della partitura. Andriessen ha detto di considerare tecniche contrappuntistiche come il canone o l'imitazione come "unisoni disgiunti" e infatti vi sono intere sezioni del pezzo in cui differenti voci strumentali si rincorrono in forma canonica, riducendo progressivamente la distanza tra loro e ricongiungendosi alla fine, quasi simboleggiando nell'unisono una ritrovata unità di intenti. La parte strumentale introduce e commenta le differenti sezioni corali, continuamente sviluppando e trasformando le principali idee introdotte da queste. Come spesso accade nelle composizioni di Andriessen, le voci sono integrate nel tessuto strumentale, aliene da qualunque tentazione solistica. L'annullamento dei confini tra suono vocale e strumentale è una delle altre caratteristiche che egli ha ereditato da Luciano Berio, tuttavia in *De Staat* non si compie mai quel processo di frammentazione fonetica così tipico del compositore ligure. Al contrario, Andriessen mantiene sempre intatto il testo greco originale, scandendolo con grande chiarezza. Il musicologo inglese David Wright ha svolto un'acuta analisi sui rapporti tra il testo di Platone e la musica di

Andriessen in un eccellente saggio pubblicato sulla rivista «Tempo», ed è a quel testo che rimandiamo il lettore per un approfondimento della questione. Dal punto di vista strettamente musicale, invece, l'idea di contrasto si esplica attraverso l'uso di una scrittura a blocchi, in cui sezioni diatoniche si alternano ad altre improntate al cromatismo, basti pensare a oboi, corni e tromboni nell'introduzione. L'eliminazione di qualsiasi passaggio di transizione tra diatonismo e cromatismo, tra dinamiche violentissime e altre più tranquille, produce un effetto acustico paragonabile a quello della tridimensionalità. Le figure musicali si stagliano con grande incisività e assumono contorni netti, scolpiti. Non c'è spazio in questa musica per le mezze tinte, le sfumature; secondo un'ottica michelangiolesca, si può dire che il compositore abbia tolto dal blocco della materia sonora tutto quello che riteneva superfluo.

L'uso di continui raddoppi strumentali, la sillabazione scandita della parte corale, le dinamiche a terrazza richiamano direttamente lo stile di Johann Sebastian Bach, altro grande punto di riferimento per il nostro autore. Apparentemente i due musicisti sembrerebbero trovarsi su sponde opposte: la spiritualità del maestro di Eisenach e la militanza anarchica di Andriessen non potrebbero sembrare più antitetiche. Tuttavia a ben guardare entrambi utilizzano lo stesso sistema, la massima chiarezza dell'articolazione musicale, per lo stesso scopo, ovvero far giungere all'ascoltatore non soltanto un prodotto artistico, ma anche un messaggio ben preciso. Che si tratti poi del *Vangelo* o dei testi di Bakunin, non ha molta importanza. Così come Bach, nei suoi grandi lavori sacri, faceva riferimento alle melodie luterane conosciute da tutti i fedeli in modo che anch'essi potessero partecipare direttamente all'esecuzione dei corali, così Andriessen fa leva su stilemi ormai impliciti e acquisiti nella memoria degli ascoltatori di oggi, utilizzando moduli musicali derivati dalla musica extracolta.

Pur non partecipando all'esecuzione, l'ascoltatore recepisce comunque come familiari i segnali musicali disseminati nelle partiture di Andriessen; si pone dunque in una posizione d'ascolto molto diversa da quella tipica del rifiuto, così abituale a tanta musica contemporanea. Naturalmente non si tratta di accondiscendere ai gusti del pubblico, ma della consapevolezza che senza un uso sistematico di questi segnali le possibilità di ricezione del pensiero musicale da parte degli ascoltatori sono drasticamente ridotte. In questo senso *De Staat* si pone come la prima pietra di un edificio musicale ancora in costruzione, ma di cui possiamo già intravedere la struttura generale. Questo progetto è basato sull'acquisizione di elementi musicali estranei alla tradizione classica, successivamente metabolizzati e rifusi in differenti contesti da una fantasia mobilissima, in grado di evitare le trappole del pastiche e della parodia. Una musica alla ricerca di altre radici, del tutto svincolata da aprioristiche censure mentali su cosa sia lecito o non lecito utilizzare come materiale di base per la costruzione della propria musica. Senza dubbio l'immediatezza d'ascolto di parecchie composizioni di Andriessen ha costituito per molti musicisti un particolare

motivo d'attrazione, ma non si tratta soltanto di questo. La disponibilità ad accogliere gli stimoli più diversi, il rifiuto dell'ideologia dell'avanguardia, la ricerca continua di un linguaggio musicale che si rifaccia a esperienze sempre diverse, tutto questo serve ad Andriessen per realizzare quella che egli chiama la «sintesi degli opposti». Non è un caso che una mente musicale così priva di dogmi abbia esercitato una notevole influenza su compositori dalle personalità più diverse. John Adams, James Mac Millan, Michael Torke, Steve Martland sono solo alcuni dei musicisti oggi più in vista che abbiano tratto beneficio dal pensiero di Andriessen; per non parlare poi di compositori quali David Lang, Julia Wolfe e Michael Gordon, che si rifanno stilisticamente al suo esempio.

De Staat segna dunque il raggiungimento definitivo di uno stile personale da parte del compositore, ma questo obiettivo non sembra interessarlo particolarmente, anzi. Un altro dei suoi paradossi? Forse, ma non dimentichiamoci che Andriessen proviene da una famiglia di compositori e che il motto di suo padre era: «L'unica cosa importante è la musica. Noi in quanto autori non siamo affatto importanti». Da questa considerazione nasce il naturale scetticismo di Andriessen verso i musicisti tardo-romantici; costoro infatti espongono interamente i loro sentimenti al pubblico, facendolo partecipe di ogni più piccolo stato d'animo. Per Andriessen il compositore deve svanire dietro la propria creazione, dedicandosi con pazienza e artigianato alla costruzione di opere che non facciano leva sul sentimentalismo autobiografico.

In conclusione, possiamo considerare *De Staat* sia come punto di partenza sia come punto d'arrivo nel suo raccogliere e sintetizzare esperienze precedenti traendone nuova linfa per il futuro. L'entusiasmo contagioso che questa partitura comunica al pubblico è lo stesso che Andriessen dimostra per ogni aspetto del fare musica, e il suo sincretismo stilistico è parallelo alla visione a centottanta gradi che il compositore ritiene indispensabile per la sua attività; infine la chiarezza espositiva del materiale è la stessa che si ritrova negli scritti del musicista. Insomma, malgrado le ambizioni di anonimato del suo autore, *De Staat* si configura come vero e proprio autoritratto sonoro. La visione positiva e la fiducia nel futuro della musica che Andriessen continua a portare avanti nel tempo sono un ottimo antidoto contro le cupe previsioni di molti compositori e musicologi che da anni vanno predicendo e predicando la morte dell'arte, il dissolvimento di tutte le estetiche e via dicendo. Andriessen dunque non è soltanto un autentico homo faber della musica, ma anche un inguaribile ottimista.

Elmer Schoenberger

Louis Andriessen sulla concezione di "De Tijd"

Durante l'Holland Festival del 1981 l'ultima composizione di Louis Andriessen, *De Tijd*, è stata eseguita per la prima volta. *De Tijd* [Il tempo] si basa su un frammento delle *Confessioni* di sant'Agostino ed è il terzo di una serie di lavori vocali-strumentali.

Il primo di questi fu *De Staat* (1976), da Platone; per il secondo, *Mausoleum* (1979), Andriessen ha utilizzato testi dell'anarchico rivoluzionario russo Michail A. Bakunin. Le prime battute di *De Tijd* sono state composte nel marzo del 1980, poco dopo la fine di *George Sand* (testo di Mia Meijer), la terza delle opere di Andriessen per la compagnia teatrale Baal. Alla fine di gennaio scorso, quando ebbe luogo questa conversazione, la maggior parte di *De Tijd* così come si presenta nella sua versione finale doveva ancora essere scritta.

* * *

S. – *Qual è il tuo modo di comporre? Lavori in modo regolare o a sbalzi?*

A. – Di norma, quando sto lavorando a un pezzo scrivo tutti i giorni: quattro o cinque ore in media. Per di più sempre nelle stesse ore, diciamo fra le dieci del mattino e le tre del pomeriggio. Mi sono reso conto che se lavoro di più, quelle poche ore extra le perdo invariabilmente per strada nei giorni successivi. Credo che per mantenere un livello professionale ci si debba imporre una routine giornaliera. Inoltre una buona condizione fisica, secondo me, è altrettanto importante; perfino il bere e il fumare, quando compongo, seguono una pianificazione precisa.

S. – *Quando ti metti al lavoro, alle dieci del mattino, cominci subito a scrivere?*

A. – Prima di cominciare davvero a scrivere, di solito faccio un po' di pianoforte, soltanto scale, e intanto richiamo alla mente alcuni frammenti di fughe di Bach. Poi comincio a fare delle piccole "somme": preparo degli accordi, così come si preparano gli aromi quando si comincia a cucinare.

Mi sembra inconcepibile iniziare a comporre di punto in bianco, azzeccando magari qualche bellissimo accordo e decidendo di farci qualcosa.

S. – *Tu componi invariabilmente al pianoforte. Questo significa che per te è il pianoforte colui che veramente "compone"?*

A. – Quando si è giovani c'è sempre il pericolo di affidarsi troppo alle mani. Di pensare cioè solo quegli accordi che vengono facilmente alle dita. Credo che ancora adesso ci siano tracce di questo nella mia musica. Moltissimi accordi in *De Tijd*, però, sono del tutto ineseguibili al pianoforte. Anche la musica di Stravinsky reca tracce di pianoforte, molto più di quella di Ravel. La nona nel basso, che piace tanto a Stravinsky, è anche una piacevole distensione delle dita, per quanto questo possa essere marginale.

Della mia musica, poco tempo fa, mi ha colpito casualmente un fatto davvero curioso. In *De Tijd*, per la prima volta dopo anni, sono tornato a usare le note più acute. Per anni avevo lavorato solo con il registro medio. È stato Lodewijk de Boer[1] a scoprire il perché: il piano del mio tavolo di lavoro mi nascondeva una parte della tastiera. Semplicemente non potevo arrivarci con lo sguardo.

S. – *Comporre per lo stesso numero di ore ogni giorno non significa comporre ogni giorno la stessa quantità di lavoro, suppongo.*

A. – No, infatti. I giorni in cui fai tre pagine sono l'eccezione. Qualche volta devi accontentarti di tre o quattro battute. Poi c'è anche il caso che le cose vadano "troppo" bene.

Bisogna tener presente che la composizione, soprattutto quando sta andando bene, è un'attività che coinvolge. Questo lo ammetteva perfino Kees van Baaren, il compositore più freddo e disciplinato che abbia mai conosciuto. Le emozioni possono darti una misura distorta delle cose. Quando senti che il lavoro sta cominciando a prenderti, meglio mollare tutto e metterti a fare qualcos'altro. Un caffè, due salti, uscire a far compere; pur di ritornare alla scrivania nuovamente calmo e distaccato. La musica terrificante che scrivevo di notte quando avevo vent'anni finiva per apparirmi banale la mattina dopo. «Uno scoiattolo in mezzo all'autostrada» fu l'annotazione che Carmiggelt[2] appose di giorno sulle pagine a cui aveva affidato le sue più profonde riflessioni filosofiche notturne. Un'altra buona ragione per fermarsi quando l'emozione sta prendendo il sopravvento: immaginare che le note siano in qualche modo capaci di sistemarsi da sé. Quando rimani insabbiato e dici a te stesso: «ora devo davvero

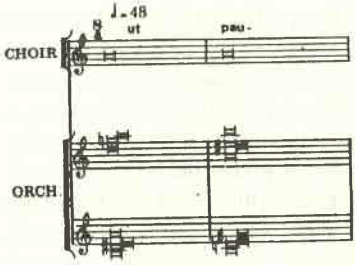
---

[1] Musicista, drammaturgo e direttore di teatro.

[2] Simon Carmiggelt, scrittore e giornalista olandese.

ascoltare bene», in realtà stai dicendo: «devo prestare orecchio a ciò che le note – le note che sono là sulla carta – vogliono di per sé». Le note sono cose vive, hanno i loro tempi. L'esperienza mi ha insegnato che più un movimento musicale è lento, più è il tempo che le note ti chiedono. Le cose che si prendono molto tempo hanno bisogno di molto tempo. In *De Staat* c'è voluto meno che in *De Tijd* per scoprire se le note erano quelle giuste. In *De Tijd*, dopo una battuta di 8/4 della durata, diciamo, di 12 secondi, consistente in un singolo accordo come questo:

Es. 1



la scelta se far andare il la acuto al sol oppure al si pesa molto di più che se quel la fosse stato solo una delle 36 note di una sequenza della medesima durata. È un po' quello che succede con gli indumenti di una donna quando si spoglia: più pezzi mancano, più è importante *quali* pezzi rimangono.

Soltanto nella musica seriale la durata non era così decisiva. Mai si è calcolato così attentamente il ritmo e mai, allo stesso tempo, l'effettiva durata di una nota ha contato così poco. E questo quanto più la struttura ritmica era irregolare. Lo stesso vale per tutti quegli splendidi pezzi pianistici di Stockhausen: un sacco di rumore e poi una nota. Naturalmente la nota era sempre quella giusta perché Stockhausen è un bravo compositore. Ma se durava tre, cinque o sei secondi non è che la cosa contasse poi molto. Non c'era nessun tempo psicologico, soltanto un tempo reale.

S. – *A proposito della tua composizione* De Tijd, *una volta hai detto che i fattori extramusicali giocano un ruolo ancora più importante di quelli musicali nella creazione di un lavoro. Questo vuol dire che le idee di partenza non sono sempre idee musicali?*

A. – No, non è proprio così. L'idea originaria di *De Tijd* era quella di una situazione musicale; una situazione di prolungata, glorificata immobilità musicale.

S. – *Cosa che suona come la traduzione di un'esperienza extramusicale.*

A. – Già. Ciò che mi ha spinto a scrivere il pezzo è stata un'esperienza per me unica: la sensazione che il tempo avesse cessato di esistere. La sensazione di un momento eterno. Molto di più che una perfetta pace interiore; un'euforia così grande che in seguito decisi di scrivere un pezzo su di essa.

S. – *Come punto di partenza per una composizione, mi colpisce la sua natura completamente astratta. È anche possibile che grandi lavori "liberi" – cioè che non siano opere, musiche per film o altre cose di natura "funzionale" – si sviluppino per intero da un'idea puramente musicale, da un flash?*

A. – Credo si debba considerare ciascun caso a sé, anche se per la verità le idee puramente musicali, quelle che ti danno la spinta ad andare avanti, ricorrono soprattutto nella musica funzionale. Ma l'idea che sta dietro a *De Staat*, per esempio, non era così astratta. *De Staat* fu concepito come una specie di Volharding moltiplicato. Quello che non potevo ottenere con l'ensemble Volharding a causa di limiti tecnici, decisi di raggiungerlo per altra via. *De Staat* fu soprattutto una visione musicale. Dentro di me la vedevo come un muro enorme che poco per volta ti crolla addosso. Ora, questa era la descrizione extramusicale di un'esperienza musicale. Con *De Tijd* le cose sono andate in modo abbastanza diverso, lo ammetto. L'idea musicale nella quale ho tradotto l'esperienza cui accennavo prima era molto meno concreta. Poi però mi ci sono voluti quasi due anni prima di mettere giù la prima nota.

S. – *Per fare che cosa?*

A. – Per leggere un bel po' di libri, cercare testi. Ero assolutamente certo che doveva diventare un lavoro vocale; questo, dopo *De Staat* da Platone e *Mausoleum* da Bakunin, potrebbe sembrare una specie di automatismo, ma ciò non toglie che ispirarsi a un testo per quanto riguarda la forma, la durata, il movimento e l'assonanza generale di un pezzo, è cosa tanto più giustificata quanto più da quel testo uno si sente toccato. Vai a cercare un testo che comunichi quello che vuoi dire e che allo stesso tempo ti sia di aiuto per quello che vuoi trasmettere con la musica.

S. – De Staat, Mausoleum *e* De Tijd *sono tutti brani di grandi dimensioni, per un organico ampio. L'uso del testo non avrà per caso qualcosa a che fare con una sorta di paura delle grandi forme?*

A. – Penso di no. Se vai fino ad Haarlem con la macchina questo non significa che hai paura di camminare. Comunque l'uso del testo è un mezzo ovvio. Le grandi forme musicali, con l'eccezione forse di Bruckner, sono sempre qualcosa di più che la sola musica.

S. – *Ti era già capitato di scrivere pezzi che richiedessero un tempo di preparazione simile a quello di* De Tijd*?*

A. – Mai. Con *De Staat* e *Mausoleum* non ho cominciato certo a scrivere da un giorno all'altro, eppure il tempo di preparazione è stato quasi nulla

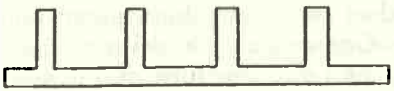
in confronto a *De Tijd*. Lì ho dovuto vedermela da un lato con l'argomento in sé e dall'altro con il fatto che non avevo mai avuto tanta difficoltà a trovare una soluzione sonora per qualcosa che, evidentemente, non era ancora un'esperienza musicale sufficientemente solida dentro di me. Continuavo a ripetermi: «ora non devi far altro che ascoltare con la massima attenzione, perché tu sai perfettamente ciò che vuoi sentire»; ma nonostante tutto, ovviamente, non ce la facevo. Adesso come adesso mi sarebbe difficile ricostruire ciò che feci in quei due anni. Cominciai con *La meccanizzazione dell'immagine del mondo* di Dijksterhuis e con la *Divina Commedia* di Dante, e finii con la *Divina Commedia* e con le *Confessioni* di sant'Agostino. E in mezzo, cataste di libri – sette secoli di idee sul tempo – e un viaggio a Firenze dove, quiete e tranquillità a parte, sono andato alla ricerca di un filosofo contemporaneo di Dante.

S. – *Un compositore dell'era post-einsteiniana che di fatto guarda indietro, al basso medioevo?*

A. – Non solo; mi immersi anche nella lettura di manuali divulgativi sulla relatività. Poi in libri che parlavano di orologi, di calendaristica, matematica, storia dell'astrologia. Cercai perfino di affrontare la *Filosofia dello spazio e del tempo* di Hans Reichenbach, ma essendo a corto di conoscenze scientifiche dovetti gettare la spugna dopo una decina di pagine. I libri scritti diciamo fra Newton e Einstein, quando "si sapeva" che cos'è il tempo, erano fuori questione. Mi resi conto che stavo cercando un ignoto filosofo – quale effettivamente è tornato a essere dopo Einstein e Gauss – e questo significava dover andare molto più indietro nella storia. Così finii preso nel bel mezzo di un secolo labirintico come il XIV, dove ritrovai il mio filo d'Arianna soltanto a prezzo di fatiche indicibili.

All'inizio cercavo due tipi di testi: quelli che avevano una prospettiva metafisica e quelli di carattere scientifico. Testi insomma che traducessero la mia esperienza in parole e testi sulla misura del tempo. «Dante – pensavo – è il poeta: ora mi serve un contrappeso sul piano scientifico». Avevo in mente di combinare questi due tipi di testi, per esempio in una semplice forma chiusa come questa:

Es. 2



dove le creste rappresentano brevi asserti scientifici del XIV secolo sulla misura del tempo e la base rappresenta un testo poetico continuo che forma come una specie di cantus firmus. L'opposizione fra i due tipi di testi era la stessa dei due libri con cui tutta la faccenda era iniziata, Dijksterhuis e Dante.

Sotto un'altra angolazione, andava affrontato anche il dilemma se scegliere una forma chiusa oppure aperta. Questo era il problema compositivo più grosso, quello a cui tutti gli altri – armonia, strumentazione, tessitura – erano subordinati. Sciogliere questo nodo è stata in assoluto la decisione più difficile.

S. – *Come la immaginavi questa forma aperta?*

A. – Come tre strutture musicali simultaneamente udibili che si ripetono in un lungo arco di tempo, ma che hanno lunghezze diverse, cosicché, prendendo un punto A qualsiasi, quel punto ritornerà a farsi sentire esattamente uguale solo dopo 26 ore, dopo tre giorni e così via. I testi che meglio mi sembravano prestarsi allo scopo li individuai, attraverso Dijksterhuis, nel *De proportionibus proportionis* di Nicola di Oresme.

S. – *Nicola di Oresme però era solo una traccia nel labirinto.*

A. – Ho un quaderno pieno di citazioni dalla sua opera. Nel *De proportionibus* egli formula nove conclusioni riguardo alla periodicità che regola i moti coincidenti. La nona conclusione recita: «Si possono dare tre moti i quali coincidano una volta sola nell'eternità e tali che sia loro impossibile coincidere più di una volta, o aver mai coinciso altre volte in passato, o coincidere altre volte in futuro».

S. – *Ripeti, scusa.*

A. – Non ti servirebbe granché. Prima dovresti conoscere l'ottava conclusione, e prima ancora la settima, la sesta e così via. D'altra parte tutto questo mi ha tenuto buono per molto tempo, ma senza che alla fine me ne venisse nulla di utile per il mio pezzo.

S. – *Ma anche se non ne hai ricavato nulla, nessun testo musicabile, nel frattempo avrai perlomeno approfondito le tue conoscenze sul tempo.*

A. – Magari! Il problema, anzi, si è ingigantito. Ma anche questo fa parte della materia. Lo accetti perché ti rendi conto che la lettura che stai facendo in effetti è a doppio taglio. La questione non è che cosa si dovrebbe pensare sul tempo, ma che cosa è stato comunque pensato su di esso. E in questo caso ciò che conta è: «quali fra le idee scritte finora possono essermi d'aiuto per il mio pezzo?». Questo è il punto. Molti compositori non oserebbero mai ammetterlo: io sì. La cosa va vista proprio nell'ottica del compositore; se avesse voluto semplicemente sapere molte cose sul tempo sarebbe diventato uno scienziato o un filosofo, credo.

S. – *Nel tuo quaderno vedo citazioni tratte da un bel po' di filosofi.*

A. – Già. Da Occam, dal *De docta ignorantia* di Cusano, maestro di Nicola di Oresme. Tutte tracce. Ed ecco *Das Zeitproblem* [Il problema del tempo], una indigesta analisi di Annelise Maier. E pensa che questa è soltanto la seconda parte del quarto volume degli *Studien*, ancora incompleti,

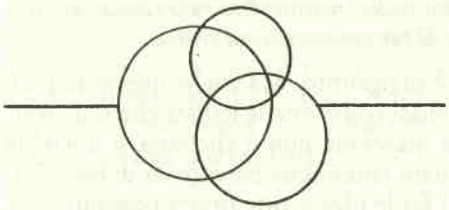
cui ha dedicato la propria vita questa attempata – presumo – signora tedesca, decana della scienza, che vive a Roma. Ecco un'altra traccia ancora: cercando un traduttore per le parti latine del testo sono entrato in contatto con il teologo Burcht Pranger il quale, a sua volta, mi ha fatto conoscere alcune citazioni di Alano di Lilla.

A poco a poco mi è apparso chiaro che scienza e non-scienza, nel XIV secolo, erano intrecciate l'una all'altra in modo molto più complesso di quanto non lo siano oggi. Alano di Lilla, per quanto mi riguarda, era già molto vicino alla verità quando affermava: «punctum in puncto non est nisi unum punctum (un punto in un punto non è che un solo punto)». E poi l'affermazione successiva, che descrive più o meno la mia esperienza (un concetto simile si trova anche in Dante) paragonando la descrizione dell'eternità alla descrizione di un punto: «un punto, per esempio il centro della terra, e un punto nel tempo, ovvero il presente, si rivelano affini all'eternità, il che non è di poca importanza soprattutto nella riflessione sull'eternità». Ecco uno che sapeva dove cercare.

S. – *La scoperta che i confini fra scienza e non-scienza erano tutt'altro che definiti nel XIV secolo, deve aver avuto le sue conseguenze sulla scelta dei testi.*

A. – Prima di fare quella scoperta mi illudevo di superare le differenze individuando un sistema che incorporasse i due mondi e nel quale la scelta fra forma aperta e chiusa non entrasse in gioco. Avevo preso in considerazione una forma nella quale i cerchi, cioè le strutture ripetitive di diversa lunghezza cui accennavo prima, venivano a trovarsi all'interno di una durata musicale fissa.

Es. 3



Riflettendoci meglio, l'idea di una forma aperta mi sembrò troppo vaga. Il risultato di queste strutture musicali dal movimento indipendente sarebbe stato difficilmente controllabile. Così alla fine mi sono deciso per una forma chiusa e per un solo tipo di testo. Ma *quale* tipo: questo era il problema. All'inizio pensavo: in nessun caso testi di metafisica, né tantomeno descrizioni poetiche di quel particolare "vuoto" emozionale. Quel vuoto è la musica che deve renderlo, mentre il testo riguarderà piuttosto la *misura* del tempo. Ma non ne venivo a capo in nessun modo, e d'altra parte cominciavo ad avere la netta sensazione che avrei dovuto semplice-

mente mettermi a scrivere, perché altrimenti c'era il rischio di continuare a girare a vuoto all'infinito. Allora ho cambiato opinione di centottanta gradi. Sono arrivato alla conclusione che il testo in fin dei conti *doveva* avere a che fare con la descrizione di un punto nell'eternità, cioè con la metafisica, e che il compito della musica era invece quello di misurare il tempo. Così sono tornato alle *Confessioni*, che assieme a Dante erano rimaste sullo sfondo fino a quel momento. Sentivo sempre di più che Agostino aveva detto proprio quello che volevo dire io. Lui aveva *messo in discussione* il tempo: «Quid est enim tempus?», «Cos'è dunque il tempo? Se nessuno m'interroga, lo so; se volessi spiegarlo a chi m'interroga, non lo so»[3]. Finii per concentrarmi su un solo paragrafo e mi sentii confortato nella mia scelta dal fatto che Agostino non è soltanto un vescovo di Roma antica, ma anche un testimone vivente e decisivo del pensiero occidentale, riverito quale importante filosofo anche da Russel. Per puro caso ho composto le ultime battute di *De Tijd*, nel dicembre scorso, in Tunisia, a non più di settanta chilometri dal luogo natale di Agostino.

> [...] la loro mente volteggia ancora vanamente nel flusso del passato e del futuro. Chi la tratterrà e la fisserà, affinché, stabile per un poco, colga per un poco lo splendore dell'eternità sempre stabile, la confronti con il tempo mai stabile, e veda come non si possa istituire un confronto, come il tempo dura per il passaggio di molte brevi durate, che non possono svolgersi simultaneamente, mentre nell'eternità nulla passa, ma tutto è presente, a differenza del tempo, mai tutto presente; come il passato sia sempre sospinto dal futuro, e il futuro segua sempre al passato, e passato e futuro nascano e fluiscano sempre da Colui che è l'eterno presente? Chi tratterrà la mente dell'uomo, affinché si stabilisca e veda come l'eternità stabile, non futura né presente, determini futuro e presente? Sarebbe la mia mano capace di tanto, o la mano della mia bocca produrrebbe con parole un effetto così grande?[4]

Quando, ormai deciso a usare soltanto quel paragrafo, sono andato a controllare che cosa esattamente stavo usando, ho scoperto che proveniva dall'undicesimo capitolo dell'undicesimo libro. A quel punto sono tornato ancora sulla *Divina Commedia*. Mi chiedevo se era davvero pensabile che il libro che mi aveva accompagnato per due anni potesse sparire all'ultimo momento sugli scaffali senza lasciare traccia. All'inizio Dante aveva rappresentato esclusivamente il lato poetico, l'approccio metafisico al tempo. Il *Paradiso* insiste in buona parte su un'esperienza di annullamento delle passioni terrene analoga a quella che io stesso avevo sperimentato e che

---

[3] Agostino, *Le Confessioni*, a cura di Carlo Carena, Torino, Einaudi 1984, Libro XI, 14.17. [N.d.T]

[4] *Ibid.*, 11.13.

avevo vissuto come una sospensione del tempo, se vuoi come un'euforia amorosa. Non mi ero ancora reso conto che Dante, oltre che poeta, era anche un uomo di scienza, uno storico e un politico; che la *Commedia*, in altre parole, è anche una specie di enciclopedia: contiene tutto ciò che era conosciuto al suo tempo e perfino ciò che non lo era, per esempio la Croce del Sud, scoperta da Vasco da Gama solo due secoli più tardi. Così ho ripercorso i miei appunti e ho finalmente trovato la frase che esprime con esattezza ciò che volevo. Quella che ho usato come motto, come iscrizione d'apertura del mio pezzo.

[...] mirando il punto
a cui tutti li tempi son presenti.

E indovina che cosa veniva fuori stavolta. Che era il XVII verso del XVII canto del *Paradiso*. Pensai: «è proprio quello giusto».

S. – *Lo dici come una cosa di grande importanza.*

A. – In quel momento lo fu. Continuavo a fare un mucchio di piccole "somme" con quei numeri. Minimi comuni multipli, massimi comuni divisori.

S. – *Quando finalmente avevi il tuo testo...*

A. – ... non avevo ancora nulla: solo un testo e l'idea vaga di un brano che sapesse di canto funebre, ma composto, privo di espressione, notato con esattezza e regolato dall'inizio alla fine da rigorosi rapporti numerici. Inoltre sapevo che avrebbe avuto a che fare con tonalità come il la, forse il re, il mi. Tonalità che comportano nitidezza; le corde vuote del violino. E il la è anche la nota su cui ci si accorda. *De Tijd* insomma doveva diventare un pezzo in la, e sono convinto che questo non è privo di nessi con il fatto che *De Staat* finiva su un sol diesis e *Mausoleum* su un fa/sol. Di un'informazione come questa naturalmente non importerà un fico secco a nessuno, eccetto forse a qualche madama ipersensibile, ma per me personalmente è una cosa importantissima.

S. – *Ma avevi anche un criterio musicale nel senso di una particolare costellazione di intervalli, un ritmo, un punto di partenza armonico?*

A. – Avevo due accordi di settima di dominante alterati; all'inizio addirittura uno solo. Era un accordo con una lunga storia, però. Anni fa avevo abbozzato l'idea, nel caso fossi tornato a scrivere per grande orchestra, di un pezzo interamente costruito su un singolo accordo di settima di dominante; un pezzo che dal punto di vista compositivo avesse molto da dire su quell'accordo. L'idea poi, nella sua forma più radicale, l'ho lasciata perdere, ma la si ritrova in primo piano nelle *Symfonien der Nederlanden*. Me ne sono servito anche per *Orpheus*, dove compare per circa sette minuti in un tono completamente diverso, più basso, nell'organo che sorregge un pres-

soché incomprensibile monologo di Apollo. Ora che ci penso, credo che anche quel monologo avesse qualcosa a che fare col tempo.

S. – De Tijd *non è tonale. Tu stai parlando di un accordo tonale.*

A. – Formalmente parlando, io guardo alla ricerca di soluzioni per la controversia tonale/atonale come alla questione più importante di tutta la musica contemporanea. La tradizione dell'atonalità o antitonalità in senso stretto, essendo ormai ovvia, offre poche prospettive allo sviluppo della composizione.

S. – *E così l'intero brano è nato da quel solo accordo?*

A. – Sì. All'inizio l'accordo aveva questa forma:

Es. 4

una settima di dominante che contiene sia la terza maggiore sia quella minore, ma non la quinta. Soltanto qualche tempo dopo mi sono reso conto che, per quello che volevo farne, era meglio fargli assumere un'altra forma. Una settima di dominante ancora senza quinta, ma con l'aggiunta della tonica:

Es. 5

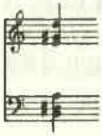
S. – *Che cosa rendeva più adatto l'accordo nella seconda versione?*

A. – Il compito che mi ero dato era quello di creare una situazione caratterizzata da una combinazione di tensioni e distensioni; difficile da descrivere. In linea di principio, in musica è possibile realizzare due cose contemporaneamente. Se hai in testa l'armonia, ti viene naturale pensare alla settima di dominante perché è un accordo che cerca la risoluzione. Quando costruisci questa risoluzione aggiungendo una quarta, ovvero la tonica, tu hai a disposizione, almeno in teoria, una consonanza che dev'essere risolta, ma nello stesso tempo è già risolta. Allora tutto dipende dal contesto; se nell'accordo prevale cioè un carattere di tesi (accordo risolto) o un carattere di arsi (accordo da risolvere). Tecnicamente parlando, *De Tijd* si potrebbe definire una concatenazione di dominanti; una risoluzione rinviata all'infinito, ma nondimeno presente ovunque.

S. – *E così in una fase successiva hai cominciato a lavorare su una combinazione di due settime di dominante.*

A. – Sì, due settime di dominante senza quinta, ma distanziate di una quinta:

Es. 6



Le trovi già in uno dei primi abbozzi, un frammento per coro a otto voci: un canone ritmico per aumentazione basato appunto su settime di dominante distanziate di una quinta. Questo è stato l'inizio, la semplice stesura. Più tardi, nel periodo in cui non componevo ma me ne stavo a casa, sdraiato sul divano a riflettere sul significato del comporre, Harry Mulisch[5] mi fece omaggio di una copia di *De Verteller* [Il narratore]. Come dedica aveva scritto: «Far meglio qualcosa è la miglior cosa». Un ottimo consiglio.

S. – *Di quel frammento per coro a otto voci poi non ne hai fatto nulla. Esiste una sorta di problema della prima battuta?*

A. – Dipende dal pezzo. Di solito è questione di cogliere subito determinate cose. Ti siedi al piano, ascolti, e qualcosa viene fuori. Nel peggiore dei casi, nulla. *De Tijd* è stato un caso di questi. Eppure a un certo momento cominci. Metti giù delle cose senza che ci sia nulla di definito. Semplicemente monti sulla bicicletta e vai. A volte sollevare la gamba è, senza esagerazione, uno sforzo incredibile, ma il giorno in cui hai finalmente messo qualcosa nero su bianco – e generalmente è qualcosa di sbagliato, comunque – perlomeno hai cominciato a pedalare. Sempre meglio che starsene impalati accanto alla bici. Dick Raaijmakers ha scritto un pezzo al riguardo: *De Fiets* [La bicicletta]. Soltanto che lì si trattava di scenderne. Salirci è più difficile. Al suo posto avrei scelto questo come argomento.

S. – *La prima pagina di* De Tijd *è fatta soprattutto di note cancellate.*

A. – Mi ci sono arrampicato tre volte e solo la terza volta mi è riuscito di cominciare a pedalare.

Come ti dicevo, quasi nulla era definito, a parte la visione. Avevo la vaga idea che alla fine mi sarei deciso per quella forma lineare e chiusa, ma se avesse richiesto 45 o 60 minuti non lo sapevo ancora. Quando ho finito la prima pagina pensavo ancora che il pezzo avrebbe ruotato intorno a sei

[5] Scrittore olandese.

sole note e che quelle sei note, come nei lunghissimi accordi degli *sho*[6], si sarebbero sentite per tutta la durata del pezzo in un registro acuto d'organo. Il che dimostra che la forma comincia a prodursi soltanto nel corso del processo compositivo. Tutti quei calcoli e tutti quegli schemi erano dettati esclusivamente dalle cose che avevo fatto in precedenza.

S. – *Siamo arrivati dunque alla prima pagina di* De Tijd. *Prima c'è stato un periodo di due anni durante i quali hai letto più o meno tutto quel che c'era da leggere sulla filosofia del tempo. Non corri il rischio di scrivere un pezzo nel quale dimostri che due più due fa quattro?*

A. – Non c'è altra scelta. Ma naturalmente uno non fa tutto questo lavoro preparatorio per il solo gusto di addentrarsi nella materia di un pezzo. Lo fai come investimento sul tuo futuro, sia in termini di pensiero sia come pratica di composizione. Con un tema onnicomprensivo come quello del tempo, sai in anticipo che il pezzo che ne uscirà non potrà essere altro che un minuscolo riflesso di quanto sei andato facendo.

S. – *Un pezzo così poteva nascere senza tutte queste implicazioni filosofiche?*

A. – Addentrarsi il più possibile nel labirinto ha il vantaggio di aumentare le possibilità di scelta, il che a sua volta ha il vantaggio di far sì che i limiti che ti imponi siano ben fondati, e non semplicemente risultanti da difficoltà di percorso e da autocompiacimento. Con un argomento come questo, il lavoro non poteva, e in effetti non doveva, procedere più velocemente di così.

S. – *Tutto questo si collega a una particolare concezione etica del lavoro?*

A. – Non nel caso di *De Tijd*, ma in generale sì: occorre lavorare duro altrimenti non va bene. I pezzi ai quali hai lavorato più intensamente sono quelli che ti appartengono di più, anche se non sono necessariamente i migliori. *Melodie* è così: una minima quantità di note a prezzo di una massima quantità di tempo e di lavoro per comporle. Ma può essere vero anche il contrario. Multatuli[7] considerava il suo *Max Havelaar*, scritto in pochissimo tempo, più un pamphlet che un saggio della sua autentica maestria narrativa. Cionostante, *Max Havelaar* è il suo capolavoro.

S. – *La prima idea musicale, tendenzialmente, consiste di soli intervalli "astratti", accordi, note, o questi elementi hanno già un loro specifico colore strumentale?*

---

[6] Lo *sho* è un piccolo organo giapponese a fiato, provvisto di un serbatoio d'aria con 17 canne di bambù. Nel *gogaku* lo sho esegue, senza interruzioni di fiato, lunghi accordi tenuti, che formano lo sfondo statico dell'azione musicale principale.

[7] Pseudonimo di Douwes Dekker (1820-1887), scrittore olandese. [N.d.T.]

A. – Di solito ce l'hanno. In *De Tijd* però i colori erano sbagliati. La quarta battuta per molto tempo ha previsto i flauti con aggiunta di archi e organo. La decisione di limitare le prime otto battute ai soli archi è maturata soltanto parecchio più tardi.

S. – *Quanto ti ci è voluto prima di avere un'immagine più o meno definita dell'intero brano?*

A. – Di solito i primi dieci minuti di un pezzo sono i più difficili. Questo vale anche per *De Tijd* nonostante il fatto, insolito, che qui i primi dieci minuti sono veramente ovvi, e noiosi in un modo impressionante. Apparentemente gli accordi dovevano ancora soddisfare a ogni genere di condizioni rigorosissime, benché misteriose. Dopo dodici minuti sapevo che sarei andato avanti un bel po' con il processo di accelerazioni graduali che ormai si era messo in moto.

S. – *Questa consapevolezza ha avuto conseguenze su quanto avevi già scritto?*

A. – Avrebbe potuto averne, ma in questo caso non ne ha avute. Aspettiamo però. Ancora adesso, con lo spartito pronto, non so per certo se inizierò con un tutti oppure no. In genere tendo a adattare quel che segue a quello che c'è già. E non è semplicemente pigrizia. Quando non sai come andare avanti, la sola cosa a cui puoi affidarti è la tua capacità di ascolto. Quando rimango bloccato, immagino – letteralmente – di trovarmi in mezzo al pubblico che sta ascoltando il pezzo. Mi immagino il rivestimento delle poltrone, la temperatura della sala, e ascolto: mi concentro con molta attenzione su ciò che dovrebbe seguire.

S. – *Dunque ti capita di suonare anche tutto il pezzo.*

A. – Qualche volta. Una o due volte la settimana. È un po' come una specie di prova generale in teatro. Va fatta al momento giusto, non soltanto quando sei bloccato, ma anche quando le cose vanno bene. Per la stessa ragione non la fai alla fine, ma all'inizio della giornata. Una rilettura completa ti aiuta a distaccarti, a metterti nella posizione dell'ascoltatore.

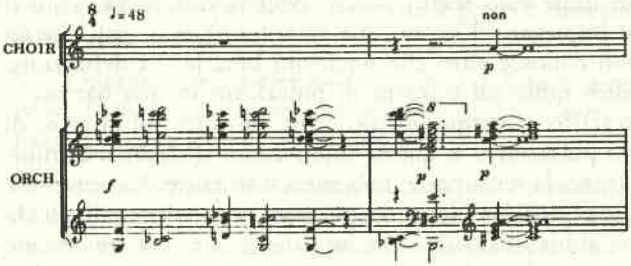
S. – *Le regole della composizione sono raramente univoche. Comporre non è una questione di scelta fra soluzioni diverse piuttosto che di mera ricerca delle soluzioni? In altre parole: il problema di fondo non è quello della scelta migliore?*

A. – Ci si educa a lungo per imparare a distinguere se una cosa va bene o no. Eppure ci sono sempre situazioni in cui si deve scegliere più e più volte fra soluzioni diverse. Molto spesso la scelta migliore è quella più vicina all'idea originaria del pezzo. Si sceglie in base a convenzioni auto-imposte: ognuno ha le sue. Le regole che una composizione fonda da sé consistono nella definizione di un certo numero di vincoli, modelli accordali, ritmi, eccetera.

In *De Tijd* il problema della scelta giusta si è risolto spesso in quello

della giusta modulazione, o meglio forse, della giusta trasposizione. Prendi questo passaggio, per esempio:

Es. 7



Sapevo bene che il coro sarebbe entrato su questo accordo, ma dovevo modulare immediatamente o no? Alla fine, dopo innumerevoli dubbi sul fatto se continuare in do o in fa, è arrivata la soluzione, perfino ovvia in apparenza: ritornare alla tonalità d'inizio, il la.

S. – *Una scelta sbagliata può portare anche a buoni risultati?*

A. – In quel caso è più una questione di errori, di passi falsi. Spesso un errore, come capita nell'improvvisazione, può essere rovesciato in un vantaggio. È come con i colori di una tavolozza. In *De Tijd*, una volta o due, non potevo far entrare tutto il testo: non c'erano battute a sufficienza. Allora ho trasformato un errore di calcolo in una regola, sistemando sempre le ultime parole su note più brevi. La cosa ha finito per rivelarsi molto efficace.

S. – *Torniamo per un momento al marzo del 1980, il mese in cui data la prima pagina del manoscritto. Non hai detto ancora nulla sulle conseguenze formali che la scelta definitiva del testo ha avuto sul lavoro.*

A. – Ovviamente la scelta di un testo come quello implica un sacco di cose. Proprio perché il testo non riguardava il calcolo, la misurazione, ho deciso che il pezzo da parte sua doveva essere calcolatissimo. Ogni durata ha una ragione precisa. (Ho comprato una calcolatrice tascabile apposta per questo). La forma del pezzo è determinata da due numerali, il 2 e il 3, che si sono imposti per una sorta di consapevolezza della scrittura medioevale. Questi numerali infatti regolavano la costruzione delle cattedrali e si ripresentano anche nella divisione fra metri binari e ternari della musica medioevale: *tempus imperfectum* e *tempus perfectum*. Il tempus perfectum veniva sempre indicato con un cerchio. Il cerchio, che non ha né inizio né fine, io lo associo alla metafisica e alla forma aperta. Il tempus imperfectum lo collego invece a una linea con piccole tacche, con suddivisioni regolari. Il numero 3 ricorre in *De Tijd* sotto la forma di un ritmo giambico sostenuto a lungo; un ritmo che va incontro a continue accelerazioni

assumendo sequenze di valori come 6-12, 5-10, 4-8, 3-6, a differenza dei ritmi binari che sono invece regolari. Per rendere giustizia al ritmo giambico bisognerebbe saper usare davvero i valori tripli, un 3/3 per esempio. In *Mausoleum* ho indicato in partitura tempi di questo tipo. Per *De Tijd* invece ho preferito usare solo tempi binari. Non fa differenza, visto il modo in cui viene impiegato il suono, ma va comunque notato che da secoli la musica non conosce altro che notazioni binarie. La definizione "binario" non ci dice nulla sul numero di pulsazioni in una battuta – anche i valzer sono scritti in tempo binario – ma piuttosto sul numero di suddivisioni di ogni pulsazione. E queste suddivisioni si chiamano minime, semininime, crome: la terza parte della mela non esiste. La notazione binaria è un'invenzione dell'Ars Nova, del pensiero razionale; credo che la suddivisione binaria abbia qualcosa a che fare anche con una concezione razionale del tempo come flusso lineare.

S. – *È rimasto qualcosa in* De Tijd *dell'idea originaria di rendere udibile il tempo attraverso cerchi dai movimenti indipendenti?*

A. – Il pezzo si basa su una combinazione di due tempi differenti, ma il risultato è controllato fin nei più piccoli dettagli. Il procedere del tempo deve essere udibile e per ottenere questo occorre essere molto parsimoniosi con il numero di affermazioni musicali. Per catturare ugualmente l'attenzione – giacché senza attenzione il tempo non esisterebbe affatto – ho inserito nel movimento delle accelerazioni appena percettibili, ciò che crea appunto l'impressione che tutto rimanga identico. Ma non del tutto identico; semmai nel senso delle torri di una cattedrale, che sono uguali eppure non sono uguali. *De Tijd* si fonda su una specie di parallelismo fra parti consecutive unito a un principio di accumulazione: qualcosa viene costantemente aggiunto, nulla viene mai sottratto tranne che nella strumentazione.

S. – *Comporre* De Tijd *è stato dunque tanto una questione di dosaggi quanto una questione di calcoli e misure.*

A. – Non saprei dire quale sarà la sensazione prevalente, se quella dell'identità o della non-identità. Forse l'impressione dell'identità sorge soltanto dopo parecchi ascolti. Il penultimo coro, a un primo ascolto, può sembrare completamente diverso da quello d'apertura, ma gli accordi sono sostanzialmente gli stessi, cambiano soltanto i registri. Non so ancora bene come funzionerà il pezzo. Diverse settimane fa, a Copenaghen, ho avuto a un tratto la sensazione che cominciavo a vedere chiaro nella musica. Così ho scritto a un amico: «Forse sono riuscito a comunicare quello che diceva Agostino a proposito del tempo, cioè che non lo si può misurare perché non esiste altro che un passato e un futuro (mentre io volevo scrivere un pezzo sull'istante in cui il tempo si ferma: *il punto a cui tutti li tempi son presenti*; ma quell'istante è precisamente ciò che *tutta* la musica è: un eterno presente, dimenticare il Tempo). Quando l'ho fatto sentire a Elmer, prima di venire a Copenaghen, mi ha detto: "Ascoltando questo pezzo ti

ritrovi a cercar di ricordare qualcosa, ti chiedi: cos'è che mi è sfuggito, cos'è successo?". Allora l'altra cosa che puoi fare all'ascolto (essendone ovviamente "infastidito") è sederti e aspettare ciò che viene dopo. Se è così vuol dire che il lavoro mi è riuscito, ma in un senso completamente opposto a quello a cui pensavo, e cioè che il pezzo è esattamente il contrario di tutta l'altra musica».

S. – *Quindi l'attesa è una specie di attesa di Godot: aspetti qualcosa che non verrà. Come ascoltatore non sei spinto in avanti. Continui ad ascoltare all'infinito la musica che è in quel momento.*

A. – Forse tutto ciò è di stampo classicista. La musica romantica ti porta da qualche parte, quella classicista rimane lì e al massimo ti dà l'impressione che sia lei ad andare da qualche parte. I tre crescendo alla fine della prima parte del *Sacre du printemps*: e poi, e poi, e poi... E poi, semplicemente, qualcos'altro.

S. – *A Copenaghen hai tenuto una lezione nella quale definivi la tua musica mediante un'identificazione dell'approccio classicista.*

A. – Niente di nuovo. Credo di aver giudicato la mia musica in quei termini a partire da un paio di circostanze precise. La prima – sono venuto a saperlo grazie all'alcol – risale a quando Karst Woudstra mi condannò perché «quell'Andriessen è un maledetto classicista». Cosa che considerai un complimento. La seconda fu dopo il debutto di *De Staat*. Il direttore artistico dell'orchestra del Concertgebouw venne da me e mi disse che trovava il pezzo molto bello, che era contento di riconoscervi l'impronta di Stravinsky – un altro complimento, per quanto mi riguarda – e che la mia musica avrebbe avuto addirittura qualcosa di dionisiaco se non fosse stata in realtà così fredda. Gli risposi: «è un'idea interessante, credo di essere d'accordo».

S. – *Mi immagino quello che dirà la gente: cosa c'è di così classicistico in* De Staat*? È così avvincente, così trascinante, non si può non esserne coinvolti.*

A. – Peggio ancora. Dopo la prima di *Mausoleum* alcuni studenti di sinistra mi hanno dato a intendere che la mia musica era quasi fascista. Quanto a me, credo che l'aggettivo "trascinante" sia improprio, a meno che per trascinante tu non intenda, come me, qualcosa che *sembra* trascinare. Il trascinante vero è quasi sempre banale.

S. – *Mahler è trascinante sul serio.*

A. – Non trovo affatto. Perché? Perché ne sono trascinato in questo senso: che mi ci sento tirato per le braccia in un modo sbagliato. Dopo due battute sono esausto. Non potrebbe riguardarmi di meno, mi passa sopra la testa come una bufera. Io nell'arte apprezzo ciò che non è reale. L'arte che vuole esaltare la realtà con me non attacca. Ecco perché preferisco Fellini a Buñuel. Gli italiani sono maestri nel simulare ciò che trascina. Cosa c'è di

più sublime che starsene seduti in un paesino di montagna del nord Italia a sorseggiare un buon bicchiere di grappa, e a un certo punto sentire dall'orologio del campanile il suono mille volte amplificato di una puntina appoggiata sul giradischi da mano incerta, crrsh, crrsh, crrsh, e alla fine quell'assordante ding dong ding dong.

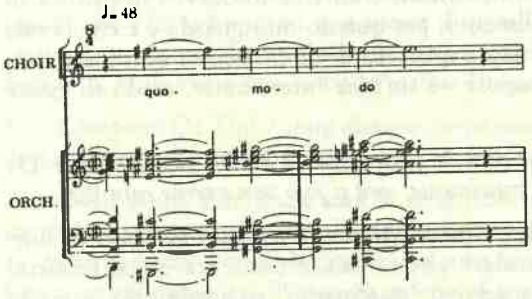
S. – *Per tornare a* De Tijd. *Ho capito che ogni singola durata nel pezzo ha una sua giustificazione. Ma pensi che questo faccia qualche differenza per chi ascolta?*

A. – Per l'esattezza penso che l'ascoltatore percepisca se la forma di un pezzo è interamente calcolata, però penso anche che non gliene importi sostanzialmente niente. Sono pochissimi quelli che sentono il bisogno di "contare" il pezzo. E lo vedo come un fatto positivo.

S. – *Ciononostante, quando parli del tuo lavoro tendi a dare una grande importanza all'aspetto del calcolo.*

A. – È che mi fido più dell'orecchio che della ragione. E comunque dei calcoli puoi rendere conto. Spiegare perché una serie di accordi è più bella di un'altra è molto più difficile. Gli antiromantici, fra i quali amo collocarmi, hanno una certa riluttanza a parlarne, anche perché è facile cadere in una specie di gergo fatalmente insensato. Cos'altro potrei fare più che farti sentire questi accordi e dirti che mi fanno venire le lacrime agli occhi?

Es. 8



Questo è un passaggio abbastanza eccezionale perché per il resto non c'è quasi altro che note ripetute nelle voci e, di quando in quando, una seconda maggiore o minore che si sposta verso l'alto o verso il basso. Qui succede qualcosa di più; c'è una linea cromatica discendente: fa diesis-fa-mi. È un passaggio particolarmente bello che è venuto fuori quasi per caso, una mattina, e che continua a ripresentarsi nel pezzo. Ora il punto è come spiegare la bellezza di questo passaggio. Si potrebbe dire, posto che la progressione armonica sia quella giusta, che una linea cromatica discendente come questa porta con sé una immensa tradizione musicale a cui

siamo immediatamente rinviati. Dalla bellezza sublime dei madrigali di Monteverdi, passando per le opere di Mozart, fino al *Requiem* di Verdi e alla morte di Carmen. C'è dentro tutto questo.

S. – *È pensabile realizzare delle grandi composizioni di tipo non funzionale in un modo meno rigoroso?*

A. – Sì. *De Staat* era un pezzo molto più libero di *De Tijd*. In *De Staat* non c'era nulla di prestabilito se non il fatto che doveva avere a che fare con degli accordi a quattro parti. Per rendermi le cose più facili ho pianificato la forma, le entrate dei cori, le proporzioni, i tempi, eccetera. Ma a parte questo ho scritto il pezzo in piena libertà, suonando e improvvisando. E secondo me si sente.

S. – *Con* De Tijd *non avrebbe funzionato.*

A. – Se avessi iniziato in assoluta libertà, probabilmente mi sarei ritrovato in un pantano. Le cose, in una certa misura, diventano più facili se ti imponi delle restrizioni. Se piove ti metti gli stivali, ti tornano utili.

S. – *Non si può dire che manchi di fiducia nella tua intuizione.*

A. – No, in questo aspetto della mia intuizione ho molta fiducia; il che in fin dei conti è tutto. È proprio perché confido tanto nella mia intuizione che ho osato comporre un'opera per Baal in sei settimane, e alla fine non è venuta nemmeno tanto male.

S. – *Ma un'opera come quella non ti fa pensare: finalmente ce l'ho fatta?*

A. – Beh, molto meno di una composizione come *De Tijd*. Quando ero più o meno a due terzi del lavoro, improvvisamente, nel bel mezzo di un passaggio, ho pensato: ecco, se mi viene questo ho realizzato finalmente qualcosa che inseguivo fin dal 1972.

Mi ricordo una sera che ero andato a trovare qualcuno. Ero pieno di grandi progetti – *De Staat* non l'avevo ancora scritto – e a un certo punto, in preda all'eccitazione, ho gridato: «Voglio fare un pezzo con terrificanti colonne blu da far rizzare i capelli! Lunghissimo... esplosioni... silenzi...». Ricordo che poi durante la rilettura generale, fra un accordo e l'altro, ho sospirato: «Per farcela dovresti aver passato i quaranta!» Penso di essermi liberato soltanto adesso da quell'idea delle colonne blu. Anche se non ne sono del tutto sicuro. Forse è ancora peggio. Forse è tutta un'allucinazione ancora più grande.

S. – *Un lavoro ancora più monacale.*

A. – *De Tijd* per me è stato veramente un lavoro monacale, un esercizio di ascesi. Scriverlo ha significato fare una specie di ritiro spirituale. Ho voluto rinchiudermi in un pezzo perché per troppo tempo avevo chiesto a me stesso cose che non ero in grado di sostenere. Una di queste cose – io almeno la vivevo così – era il dover fare i pezzi che il mondo, un mondo

qualsiasi, si aspettava da me. Sentivo che il successo di *De Staat* mi aveva derubato della libertà che avevo a vent'anni: la libertà di fare soltanto quello che ti va. A un certo punto ho sentito che tutto poteva avvenire contemporaneamente.

S. – *Questo però non toglie che* De Tijd *sia il terzo di una serie di grandi lavori iniziata proprio con* De Staat.

A. – Forse questa è anche la sua immensa assenza. Il vuoto di un pezzo veramente grande.

[Pubblicato da Donemus, Amsterdam, con il titolo *On conceiving of Time* su «Key Notes», 13, 1981/2, pp. 5-11.]

Frans van Rossum

"De Materie". Doppia esposizione di spirito e materia

Pensaci, Nelson: la materia è lo specchio dello spirito.
John Updike, *Rabbit Redux* (New York 1971)

Quando *De Materie* di Louis Andriessen fu messa in scena la prima volta ad Amsterdam il 1° giugno 1989, io vivevo nella California del Sud, frontiera della civilizzazione occidentale, ignaro degli eventi memorabili che accadevano in patria e di tutti i brividi connessi. Poi, piano piano, mi arrivarono degli echi, come le increspature che indicano che lontano è stata gettata una grossa pietra nell'acqua. Per prima cosa uno dei miei informatori, addentro alla scena musicale e nemmeno uno dei più fervidi ammiratori di Andriessen, mi telefonò dicendo che non si era trattato del "solito Andriessen": «È la sua cosa migliore. Assolutamente convincente». Chiesi dettagli. Disse che la musica era difficile da descrivere, l'effetto ancora di più: «Davvero monolitico; un dramma monocromatico, come *Guernica* di Picasso. Il dramma e il colore cambiano in ogni parte». Mi inviò un'intervista; un paragrafo, sottolineato di un terribile giallo, riportava le parole del compositore:

> In *De Materie* ho cercato di riunire i disparati elementi del mio lavoro degli ultimi quindici anni. Di solito scrivevo velocemente e d'intuito musica per lavori teatrali, con quel genere di melodie che una mia amica molto critica dice che ascolterà quando sarò morto. Che vuol dire, credo, che sono belle. Contemporaneamente ho lavorato per tre o quattro anni a composizioni di grandi dimensioni, rigidamente strutturate e seriali in modo altrettanto rigoroso, anche se la cosa non è facile da individuare. *De Materie* risolve questa contraddizione. Da una parte è molto rigorosa come forma, dall'altra è anche accessibile, si potrebbe dire coinvolgente e drammatica. Il suo linguaggio tonale è fra l'altro il risultato delle situazioni dal fiato corto tipiche della drammaturgia musicale di quei primi lavori teatrali.

A giugno inoltrato, un'amica mi scrisse una lettera quasi esclusivamente dedicata a questa prima ampia composizione di Andriessen. Non era a teatro, ma le era accaduto di accendere la radio proprio sul suono dei primi accordi. «Con un'interminabile serie di ripetizioni dello stesso accordo, mi sono sentita chiamare dal compositore a confrontarmi con qualcosa di più che non la sola musica», scriveva. Qualcosa di magico l'aveva colpita. Era stata, secondo le sue parole, «risucchiata».

Ero assolutamente incapace di spegnere quella maledetta cosa. Sono rimasta ipnotizzata fino a che gli ultimi argentei, eterei accordi si sono dissolti e hanno rotto l'incantesimo, così come i primi accordi mi avevano totalmente affascinata. Non avevo idea di che cosa realmente stesse succedendo, ma posso dire che Andriessen aveva qualcosa di tremendamente urgente da dire e io desideravo sapere che cosa fosse. Se le forze della creatività possono restare così a lungo innescate senza il minimo abbassamento di concentrazione e mi possono prendere in un modo così convincente, dev'esserci in gioco qualcosa di fondamentale.

Sebbene disinformata e impreparata alla circostanza, la mia amica è un'ascoltatrice di musica allenata e intelligente che crede nelle proprie reazioni viscerali. Esprimeva qualcosa del contenuto e degli effetti della Prima Parte di *De Materie* in questi termini:

Gli accordi procedono senza interruzioni; si tratta di accordi tonali solidi come pietre, ma le dissonanze aggiunte – e la particolare strumentazione, quell'inconfondibile "Andriessen sound" imperniato su ottoni, pianoforte e chitarre – li rendeva acuminati come punte di lancia. Dopo pochi minuti ero sicura che quegli accordi costituissero il principale (e dominante) ingrediente della Prima Parte di *De Materie*; i suoni di un enorme tamburo di legno mi facevano pensare al taglio di alberi; il martellare su ciò che credo fossero lastre metalliche risuonava come una fucina vecchio stampo. Persino il coro (se un manipolo di cantanti può essere chiamato così) produceva accordi come macigni. Gridava il suo testo (ho colto qualche parola in olandese, ma pur essendo olandese mi dispiace dire che non ho capito il significato) o piuttosto lo scandiva ad alta voce e spesso a frequenze spaventosamente alte, come orde di esaltati manifestanti a un raduno politico. Mi sentivo come se mi stessero lapidando o trafiggendo di frecce. Dopo aver sopportato i piaceri di simili masse musicali conficcate nel mio (sub)conscio per quelle che mi sono sembrate ore, ma possono essere stati solo venti minuti (forse meno), ero senza fiato e piena di simpatia per i prodi coristi.

Poi è comparso un tenore. «Una melodia», ho pensato, e speravo. Sbagliato! Andriessen è implacabile e si avvia ad affilare la sua idea musicale in tutto il suo significato. Anche il tenore catapulta un messaggio nel mondo. La sua sicurezza di sé è fuor di dubbio. Il poveretto canta all'estremo dei suoi polmoni, salendo ancora e sempre di più sulle note più alte della sua tessitura (anche il suo messaggio è incomprensibile, ma la sua urgenza mi prendeva alla gola). L'orchestra pesta i suoi accordi e il coro scandisce il suo testo; tutti continuano a fare ciò che stavano facendo poi, per un attimo i tre (orchestra, tenore e coro) sembrano accordare i loro messaggi; per una volta suonano riunificati. Poi il tenore fa da solo le sue ultime enunciazioni e un silenzio solenne ne sottolinea la serietà. L'orchestra, inesorabile, riprende il suo sbarramento di accordi e il coro vi si unisce, ma all'ultimo minuto (al momento opportuno, per quel che riguarda la mia limitata resistenza) la tensione che sono riusciti a ricostruire si allenta improvvisamente e inaspettatamente in una serie di note consecutive che serenamente riecheggiano il discorso del tenore.

La lettera continuava per pagine e pagine a descrivere le altre tre scene, spesso così dettagliatamente che sembrava avesse preso appunti durante la trasmissione. E concludeva:

Una tale monomaniacale violenza è tanto insopportabile quanto meravigliosa, efficace e schiacciante. Ero affascinata dal vigore della musica, dal suo carisma e dalla

sua forza persuasiva; mi sembrava piena di significato di per sé, senza bisogno di spiegazioni. Tuttavia mi è rimasta una domanda: «Se questa musica tratta della materia, di che materia si tratta?». O forse il messaggio di Andriessen sarebbe invece una domanda? La sua composizione ci chiede di meditare sul mistero della "materia"? Mi piacerebbe questo paradosso: porre domande con una musica così spaventosamente affermativa. Ma non so che pensare. Senza una indicazione pertinente non lo saprò mai e non troverò mai la risposta; la musica da sola non basta. È una seccatura, come trovare il forziere del tesoro senza la chiave.

Naturalmente mi ero incuriosito. Fortunatamente, tre settimane più tardi un terzo amico, altrettanto impressionato e convinto che fosse meglio che io mi facessi un'opinione personale, mise nella busta una cassetta della trasmissione, il programma e un'abbondante razione di ritagli di giornale. Andriessen e *De Materie* avevano avuto la dovuta pubblicità. *De Materie* era stata definita con termini che andavano da «impressionante monolitico brano di musica» a «studi sull'ossessione» a «opera formato magnum».

Così, nel mio angolo sperduto, ero in vantaggio sulla mia amica in Olanda che conduceva la sua solitaria vita in mezzo a una caotica collezione di gatti, libri e dischi, con la sola radio come corda di salvataggio con il mondo civile. Lei aveva sentito la musica una volta sola, io potevo sentirla tutte le volte che volevo e avevo anche delle indicazioni essenziali.

Scorrendo il programma e la pila di recensioni e interviste, cominciai ad avere l'impressione che la mia amica con la sua osservazione avesse colto nel segno: erano indispensabili delle indicazioni per arrivare al cuore delle coraggiose ambizioni del compositore nello svelare i segreti dell'intersecarsi di spirito e materia. Quante più indicazioni tanto meglio. *De Materie* non era soltanto una composizione magistrale, direttamente discesa dalla prassi della *musica reservata* medievale e rinascimentale; non era soltanto un omaggio musicale ad alcuni grandi scienziati e artisti che con talento, intento monomaniacale e caparbia concentrazione avevano raggiunto quelle lontane regioni dei traguardi umani dove la distinzione fra spirito e materia è praticamente eliminata. Davvero *De Materie* era il risultato del singolare tentativo dello stesso Andriessen di raccogliere quella stessa sfida. In particolare erano le informazioni extra-musicali che permettevano di rendersi conto delle strategie logiche e del mestiere musicale che il compositore ha profuso, i labirinti di strade principali e secondarie che ha dovuto percorrere, le innumerevoli metafore che ha assimilato e continuamente inventato. Così, dal punto di vista del pubblico, il programma e le interviste documentano più di un normale background musicale; consistono di estratti a caso dal diario, raccolgono le pietre miliari e i tragitti più importanti del percorso intellettuale e creativo del compositore, i momenti in cui spirito e materia hanno coinciso e sono entrati in collisione, si sono separati e fusi, dove la materia esistente ha fatto sorgere lo spirito e lo spirito ha creato nuova materia. I concetti erano organicamente legati al lavoro in sé e vitali alla sua comprensione tanto quanto le

armonie, i ritmi e i colori della musica. La cosa può far sembrare il titolo un poco ingannevole, visto che la composizione mostra lo spirito e la materia contemporaneamente all'opera, come una fotografia a doppia esposizione.

Nelle carte trovai alcune osservazioni in cui il compositore chiariva senz'ombra di dubbio quanto la musica di *De Materie* fosse il distillato alchemico di un gran numero di ingredienti musicali ed extra-musicali. Fondamentalmente affermava che «il rinnovamento è nascosto nel vecchio», e suggeriva: «Io devo cominciare con una metafora non-musicale da cui possa dedurre una metafora musicale»; e da ultimo, ma non per ultimo: «Senza dei testi così specifici non avrei mai scritto una musica così specifica. Questa è l'essenza dell'opera, la relazione fra spirito e materia».

In musica, la elusiva relazione fra materia e spirito è resa tangibile dall'uso di metafore ma, essendo la musica di per sé elusiva, la maggior parte delle metafore musicali restano ambigue se non vengono date delle indicazioni. Si prendano ad esempio gli accordi dell'inizio, o meglio l'intera attività accordale della Prima Parte. È l'essenza musicale del pezzo e, posto che venga compreso durante l'esecuzione e tutte le sue connotazioni e associazioni acquisite, il testo illustra in certa misura la metafora. Ma, poichè il testo è assorbito dalla musica, l'informazione è essenziale. In una conferenza, il compositore spiegava che questi accordi rappresentano «il febbrile martellare dei carpentieri nel XVII secolo, nei cantieri navali dei Paesi Bassi, quando gli olandesi divennero i migliori costruttori di navi al mondo e con i loro viaggi per mare fecero della loro minuscola repubblica una delle nazioni più ricche del mondo». Per sottolineare l'importanza di trovare la corretta metafora extra-musicale, diceva di aver cominciato a comporre la Prima Parte solo dopo aver messo mano su di un manuale di carpenteria navale che richiese impegno e fortuna. È solo un minimo indizio di quale tenace lavoro e perseveranza siano stati necessari per contrapporre spirito e materia, quali intuito, creatività e istinto da letterato ci siano voluti prima che i pezzi finissero al posto giusto con una casualità semplice e quasi offensiva.

Gli esempi emergono in abbondanza. Senza informazioni, come potrebbe mai l'orecchio, non importa quanto esperto, dedurre dalla musica di Andriessen fonti cruciali come un preludio dal *Clavicembalo ben temperato* di Bach, le dimensioni della volta della cattedrale di Reims, le proporzioni e le relazioni dei colori di un quadro di Mondrian, forme come la ballata medievale o il sonetto classico, o la contemplazione metafisica sulla "linea infinita"? L'ascoltatore può ipotizzare che il compositore fosse interessato a esplorare il suo tema in discipline come la scienza, il misticismo, l'arte visiva e la musica, e tuttavia sarebbe duro pretendere che si immagini che una prima scintilla di *De Materie* sia stato per Andriessen il desiderio di confutare Karl Marx. È una di quelle piccole chiavi del forziere che si trovano a sgattare nel programma. Andriessen stava scandagliando problemi filosofici intorno alla materia anni prima di intraprendere la composizione. Conosceva un detto di Karl Marx che dice: «Non è la

coscienza dell'uomo che determina la sua esistenza, ma al contrario è l'esistenza sociale dell'uomo che determina la sua coscienza». Egli stesso un marxista stagionato, Andriessen non era completamente d'accordo e con *De Materie* ha cercato di mostrare «che è un po' più complicato di quel che pensasse Marx».

Questa e altre fonti specifiche ispirarono dettagliatamente la musica che ha scritto: l'austero martellare, i clarinetti bassi che borbottando trafiggono la bruciante serenità di Hadewijch, il boogie-woogie di Mondrian che saggia la sua incrollabile ricerca della perfetta forma visiva, l'estatica marcia funebre che piange e celebra le conquiste di Curie. Il che vuol dire, naturalmente, che *De Materie* è il prodotto tangibile delle riflessioni di Andriessen sulla questione se lo spirito governi la materia o viceversa.

"Materia" è zona dei filosofi e inevitabilmente un concetto delicato da definire. Molti dizionari nelle differenti lingue offrono una varietà di definizioni, a comprova di quanto inafferrabile sia realmente il suo significato. Un dizionario olandese a uso famigliare dice lapidario: «Qualcosa di cui qualche cosa è fatto»; una simile generalizzazione non aiuta molto a capire *De Materie.* Il Webster, un dizionario americano scolastico, rende maggior giustizia alla complessità del soggetto e fa non meno di quattordici distinzioni; comunque è proprio la prima che viene più "al dunque" riguardo a *De Materie*: «Qualcosa che occupa dello spazio e che è percepibile attraverso i sensi»; poi dà un po' più da pensare: «L'effettiva sostanza di un pensiero o di un'espressione distinta dalla maniera in cui è enunciato o comunicato». Qui si mette a fuoco l'intangibile (lo spirito) che crea il tangibile (la materia). Per la sapienza cristiana materia è «ciò che viene postulato dalla mente mortale, considerato come illusione e come opposizione alla sostanza o Dio». Ma la definizione filosofica è probabilmente la più vicina a ciò a cui aspira Andriessen. Dice: «Nell'uso aristotelico e scolastico, [materia] è ciò che è in se stesso, indifferenziato e privo di forma, e che, come soggetto di cambiamenti ed evoluzioni, riceve forma e diventa sostanza ed esperienza».

Sin dall'inizio, l'imperturbabile martellamento di Andriessen polverizza ogni ipotesi che *De Materie* tratti delle conversazioni mondane e dei futili eccessi di una mente confusa, o delle filosofie "gin-and-tonic" di un frequentatore di bar. Per investigare il regno in cui la materia rispecchia lo spirito (e viceversa), il compositore ha trattato solo con l'élite, con geni, fanatici ed eccentrici (o con una mistura di tutto ciò) capaci di cose eccezionali. Il che ci porta ai quattro protagonisti di *De Materie.* Ognuno di essi (Andriessen ne trovò almeno due soltanto dopo una lunga ricerca) rappresenta una differente metafora di "spirito versus materia". Il fisico David Gorlaeus, vissuto nel XVII secolo, trovò l'essenza della materia nell'atomo, la più piccola particella indivisibile. Segue la mistica e poetessa del XIII secolo Hadewijch, che trovò l'essenza di tutta la materia nell'unione dello spirito umano con la sostanza quintessenziale, Dio. Poi il pittore del XX secolo Piet Mondrian che trovò la perfetta armonia visiva nell'energia sottesa alla propria ricerca spirituale (e fisica?); infine, la scienzia-

ta francese Marie Curie che nel XIX secolo, dopo la morte del marito e compagno di ricerca Pierre, scoprì, in modo semplice ma drammatico, che la stessa vita umana inficia tutti gli sforzi che trattino di spirito e materia. Con la morte, la fragile distinzione fra materia e spirito si dissolve in polvere, e tutto è finito. Questo spaccato di metafore esemplari attraverso sette età dell'agire umano (illustrate dai sette testi di diverse epoche inseriti nel libretto) non è senz'altro arbitrario, è stato tracciato con cura; enfatizza la non-temporalità del tema, sottolinea l'improbabilità di trovare mai un campione definitivo e ha determinato la varietà drammatica del discorso musicale.

Ognuno di questi quattro protagonisti domina una sezione di *De Materie*, ognuno ci attira sempre più in profondità nelle intricate speculazioni musicali del suo labirinto filosofico, piuttosto che non mostrarci l'uscita. Tutti sono personalità che ebbero modo di mettere in circolazione forze antitetiche o, con le parole del compositore, che «hanno mantenuto una relazione di tensione con il proprio modo di lavorare, di produrre». Non sono stati scelti per la loro storia personale (che è troppo oscura o troppo noiosa) né solamente per le loro conquiste artistiche o scientifiche (roba che incolla gli esegeti al tavolo). Neppure si tratta di eroi operistici; piuttosto fungono da metafore emblematiche di storie di successo nel gettare un ponte fra spirito e materia. «In loro sento una discrepanza particolarmente eccitante fra ciò che li ha appassionati e ciò che hanno fatto», ha detto Andriessen. «La gente ha una quantità di motivi sentimentali per fare ciò che fa. [...] Non mi sono mai interessato gran che alla psicologia della loro disposizione mentale. Mi interesso alla loro pazzia, al fatto che abbiano riversato energia e passione a fare qualcosa di estremamente tecnico, talvolta perfino "totale". Come Mondrian sia diventato pittore e Hadewijch una poetessa non è affar mio. Hanno a che fare con qualcosa di reale. *Parsifal* non ha a che fare assolutamente con niente; il Santo Graal è un puro nonsense. I più piccoli dettagli: questo è qualcosa di reale. Considero la musica troppo bella per espressioni "universali" come sentimenti di gelosia. Qualcuno che uccide qualcun altro per gelosia è un fallito, un balordo. Non mi occupo di balordi».

Le grandi opere sono innescate, spesso inaspettatamente, quando delle banali coincidenze vengano afferrate dallo speciale decodificatore dell'artista. *De Materie* non fa eccezione. Nel gennaio del 1981, Andriessen assistette a un concerto al Conservatorio di Copenaghen; gli accadde di notare sul palco un contrabbasso accanto a un controfagotto. Dopo il concerto, uscendo, questa inezia improvvisamente lo colpì come un fulmine a ciel sereno, portandolo diritto al cuore di *De Materie*. Come a ogni musicista o musicologo, gli era stato insegnato che questi due strumenti appartengono a due categorie diverse: il contrabbasso agli archi, il controfagotto ai fiati. Eppure ciò che lo colpì è qualcosa di estremamente semplice: entrambi gli strumenti sono fatti di legno. Per tutta la vita aveva dato per certo un paradosso abbastanza bizzarro. Questi strumenti in realtà appartengono alla stessa famiglia, e la normale classificazione è artificiosa. «Mi è

sembrato un pensiero profondo, una immediata ragione per fare un pezzo intitolato *De Materie*, che ponesse il problema di cosa ci ispiri quando parliamo di "materia"».

Più facile a dirsi che a farsi. La sfida richiedeva perseveranza. Gli ci vollero sette, otto anni prima di poter congedare il lavoro che si era auto-assegnato, ben lontano da quel virtuosismo artigianale che scrive in sei settimane un'ora di musica piena di fantasia senza nemmeno dover ricorrere alle insulsaggini di Lloyd Webber[1]. Così negli anni in cui meditò, affinò e accumulò idee per *De Materie*, Andriessen ha composto altri otto lavori; alcuni di questi – *De Snelheid* [La velocità] o *De Tijd* [Il tempo] – altrettanto filosofici come scopo e complessità di visione, altri – *Hout* [Legno] e *De Lijn* [La Linea] – studi specifici per *De Materie*. Molte note e molte idee, ma dopotutto il trasformare lo spirito in materia, il far diventare degli evasivi fenomeni spirituali delle tangibili esperienze musicali è stato lo sforzo preferito di Andriessen dal 1972, quando compose *De Volharding* [La Perseveranza].

Culmine e somma di quegli sforzi, ultima di una serie di saggi musical-filosofici, *De Materie* rappresenta un considerevole svolta. Corona i precedenti capitoli strumentali con una conclusione teatrale. Tuttavia il compositore insiste sul fatto che non si tratta di un'opera, ma di «un saggio musicale con illustrazioni sceniche», anche se la prima rappresentazione di *De Materie* fu messa in scena dall'Opera di Stato olandese. Non c'è azione in *De Materie*. In effetti non c'è nemmeno una storia e, parafrasando Bernard Shaw, il soprano non è innamorata del tenore e non c'è alcun basso che possa essere sconvolto da ciò. Eppure, Andriessen ha composto un brano che nella sua lunghezza richiama alla mente un'opera tradizionale. *Rosa,* il «dramma di un cavallo», una chimerica fantasia cresciuta nel ventre del regista britannico Peter Greenaway, è imbottita di azione, emozioni, follia, vendetta, sesso, assassini, massacri, duetti d'amore e scene di pazzia, tutte cose a cui Andriessen ha rinunciato all'epoca di *De Materie*. A quei tempi sosteneva di «amare tutto tranne l'opera», di non avere alcuna comprensione per «quella fuga dalla società in una sorta di terra dei sogni della pazzia».

La musica di Andriessen, energicamente monodimensionale, esclude – come l'ignaro ascoltatore capisce immediatamente – qualsiasi aspettativa di sismografie psico-musicali, di splendide narrazioni o di enfasi pittoriche. Tuttavia per ogni "movimento" Andriessen ha trovato un suono adeguato al tema al punto da *essere* il tema e mantenere il suo particolare carattere dall'inizio alla fine. Ci sono differenze abissali fra le parti, e questa varietà rende attraente *De Materie* anche per un ascoltatore superficiale. Gli accordi febbrili, primordiali della sezione di Gorlaeus sono seguiti

[1] Andrew Lloyd Webber, autore di commedie musicali di grande successo come *Cats*, *Evita*, *Jesus Christ Superstar* e innumerevoli altre. [N.d.T.]

dalle linee melodiche estese e abbastanza ricche della mistica visione di Hadewijch, cui fa seguito il mondo brillantemente stilizzato del boogie-woogie che piaceva alla meta-mente di Piet Mondrian, cui segue a sua volta una varietà di suoni chiaramente tardo-romantici per cogliere la mente di Madame Curie accanto al feretro del marito. La musica di ognuna delle quattro parti possiede un peculiare carattere dovuto al suo apparato di metafore, ma tecnicamente, dal punto di vista compositivo, è chiaramente definita, non cambia direzione né si sviluppa come farebbe una musica narrativo-operistica vecchio stampo; neppure ammannisce lisciature o trucchi di intrattenimento. Si attiene fermamente a una singola idea musicale.

L'atteggiamento di Andriessen, la sua posizione in quanto artista, è inequivocabile: «Fare qualcosa di radicale significa rinunciare con altrettanta radicalità a qualcos'altro, e il risultato è una musica esplicitamente unidimensionale che scarnifica il soggetto». Per lui non c'è dubbio che calcando tenacemente la via della maggior resistenza, al punto in cui questa si dissolve si possano trovare spirito e materia assimilati come in una doppia esposizione fotografica. È il genere di caparbia integrità che condivide, fra gli altri, con i suoi quattro protagonisti.

Ascoltando la registrazione di *De Materie* (è in preparazione un cd) non ho mai desiderato di vederla rappresentata. Fortunatamente la buona musica, operistica o altro, è autosufficiente. Eppure, nella sua fase embrionale, la concezione era già teatrale. Inizialmente il compositore discusse la sua idea con un amico scrittore, ma non si arrivò a una collaborazione (se mai ce ne fu il progetto). Lo stesso Andriessen scelse i documenti storici e finì per redigere il proprio testo. Il libretto (se così si può chiamare) bandisce qualsiasi intenzione di lineare consuetudine narrativa, mantenendo tuttavia una serie di situazioni realistiche zeppe di metafore che inducono un peso drammatico nella musica.

Nella prima sinossi di *De Materie*, nel novembre 1982, il primo protagonista non era ancora l'oscuro precursore David Gorlaeus (che non arrivò mai neppure alla sala d'aspetto del pantheon olandese dei luminari), ma il suo famoso duplicato tedesco, Johannes Keplero. Andriessen prevedeva che la prima scena sarebbe stata «sulla battaglia fra la razionalità e l'irrazionalità: la madre di Keplero, sospettata di stregoneria, viene salvata dal rogo da suo figlio». Questa battaglia fra razionalità e irrazionalità sarebbe servita come un bel qui pro quo per spirito/materia, tema di *De Materie*.

Circa tre anni più tardi, la seconda versione della sinossi è teatralmente più elaborata: «In scena il monologo cantato di uno scienziato che si difende dal verdetto di una corte (chiesa o stato) riguardo alle sue teorie. Anche il testo è una specie di credo dell'artefice (degli artefici) nei riguardi dell'intera opera. Arrivano i giudici, la difesa, l'imputato è portato via a forza».

A dire il vero nessuna versione suggerisce molta azione drammatica in senso tradizionale, ma alcuni grandi compositori operistici hanno scritto

capolavori anche con meno. Entrambe le sinossi di Andriessen mostrano che egli tracciò la prima scena in modo che fosse musicalmente "opera" e visivamente "teatro". E quasi per provare quanto fosse importante nella sua mente la realizzazione teatrale (il teatro moderno, a voler essere chiari, non l'opera tradizionale) le descrizioni delle tre scene seguenti abbondano di didascalie come «Aria del Soprano», «Balletto» e «Declamatorium», «Film di animazione astratto», «Film», «Set», «Luce» e «Proiezione di luci al neon».

Per la Parte Seconda, la scena di Hadewijch, il compositore prese addirittura in considerazione «tre enormi schermi cinematografici guizzanti di immagini rosse, gialle e blu come se l'intera sala fosse in fiamme». (Per una frazione di secondo vengono in mente le fiamme che concludono *Il crepuscolo degli Dèi.*) Alla fine, la questione se tutto questo teatro sia o no necessario a *De Materie* ha una risposta positiva. La musica ha completamente assorbito anche queste metafore.

La grande arte è una finta intessuta di vere pagliuzze di sapere; il sapere presuppone la tradizione come suo fortunato bagaglio e, proprio come asserisce Andriessen, «il rinnovamento è nascosto nel vecchio». Tutta la sua musica (non ultima *De Materie*) è costruita con istinto e calcolo, quell'alleanza dialettica fra Dioniso e Apollo cruciale per la creazione di innumerevoli capolavori. Il compositore è nella migliore delle compagnie. I grandi esempi di visioni vanno dalla *Divina Commedia* di Dante all'*Ulisse* di James Joyce al *Palomar* di Italo Calvino; dal mottetto isoritmico *Nuper rosarum flores* di Dufay alle *Variazioni Goldberg* di Bach, alle *Sinfonie* di Stravinsky e a *Rèpons* di Pierre Boulez; dalle anonime piramidi d'Egitto alle cupole di Brunelleschi e Michelangelo a Firenze e a Roma; dalle Stanze Vaticane di Raffaello alle costruzioni di linee e campi colorati di Mondrian. La grande arte cammina sulla sottile linea fra libera immaginazione e modello rigoroso. Parte da un'ampia distesa di immagini, si incanala attraverso la pura astrazione e si apre parola per parola, nota per nota, mattone per mattone in una forma leggibile, tangibile o udibile. Viaggia lungo l'eterno percorso dallo spirito alla materia e di nuovo indietro allo spirito del fruitore.

Per tutto il tempo in cui è in via di realizzazione, un'opera d'arte può accumulare strati e strati di significato. Quanto più lungo è il lavoro di costruzione, tanto più ricco e denso può diventare l'accumulo, così come sulla terra, in un processo di milioni di anni, si sono depositati interi giacimenti di sedimenti di vita organica. Di tale processo *De Materie* offre un modello perfetto, se non una perfetta metafora.

Venendo alla luce, ogni parte di 25 minuti di musica si costituì gradualmente come una miniera d'oro di materiali e materie. Dall'inizio alla fine la storia accumula le sue progressive conquiste nello stesso imperscrutabile modo che fu il segreto dei compositori medievali e rinascimentali. *De Materie*, labirinto di significati e riferimenti seppelliti in un mucchio di tecniche musicali, è fedele erede della *musica reservata*. Attinge da stili, tecniche e forme che datano dal medioevo al XX secolo. La letterale anche

se irriconoscibile citazione della famosa melodia medievale *L'homme armé* misura il tempo nella Prima Parte; l'altrettanto famoso motivo B-A-C-H [si bemolle-la-do-si naturale] è qualcosa di simile al cordone ombelicale che lega la composizione al più grande tessitore di spirito e materia (Andriessen: «Ciò che trovo coinvolgente in Bach è il processo pensato in modo dialettico, che crea una musica tanto semplice quanto complicata».); la particolare forma del Preludio in mi bemolle maggiore dal *Clavicembalo ben temperato*, libro I, è la sinopia della Prima Parte; il progetto della copertura della Cattedrale di Reims ha fornito lo schema temporale della Seconda Parte; le misure della *Composizione in rosso, giallo e blu* di Mondrian, del 1927, sono il fondamento del deforme boogie-woogie e degli squillanti suoni da big band della Terza Parte; la classica forma di sonetto (due strofe di quattro versi e due strofe di tre versi) contribuisce a strutturare la Quarta Parte, dove l'atmosfera musicale è riferita alla pavana (un piccolo omaggio, poiché si tratta di una pavana composta dal padre di Andriessen, Hendrick, nel 1927).

De Materie affonda tanto in ambiti di conoscenze specialistiche e del pensiero (scienza, poesia, arte visiva e musica) quanto nelle metafore di "vita vera". Nonostante Andriessen non abbia mai avuto una speciale attrazione per i soggetti di origine olandese, ha infuso in *De Materie* un aroma "tipicamente olandese". Tre dei protagonisti sono olandesi: Hadewijch e Mondrian si sono affacciati alla mente del compositore con la stessa facilità con cui avrebbero potuto venire in mente a qualsiasi olandese con un'educazione liceale vecchio stile e un interesse per l'arte del XX secolo, mentre per scoprire l'oscuro Gorlaeus furono necessarie delle ricerche; Madame Curie fu un'idea con cui Robert Wilson, regista del primo e unico allestimento scenico, risolse lo specifico imbarazzo del compositore che pensava alla musica come soggetto dell'ultimo quadro ma non aveva ancora deciso il "conduttore". Madame Curie è francese, evidentemente estranea a faccende musicali, ma le circostanze della sua vita arricchirono la concezione di Andriessen più di quanto avrebbe potuto fare un compositore.

Ma Andriessen non era soddisfatto con un'ispirazione monoprospettica. Per ogni sezione aveva avuto bisogno di una serie di metafore che, come in una narrazione letteraria, si completassero l'una con l'altra; un montaggio spirituale unitario, coerente e tuttavia abbastanza variegato da dare la scintilla a una musica chiaramente definita. Si decise infine per una serie di elementi liberamente connessi e apparentemente diseguali, qualcosa che uno studioso o uno scrittore troverebbe troppo incoerente per un discorso logico. Tuttavia la coesione della musica prova il contrario.

Nella Prima Parte, la teoria di Gorlaeus sulla particella indivisibile, un'insurrezione contro la filosofia aristotelica, è integrata da un testo che illustra la coraggiosa insurrezione degli olandesi contro il dominio spagnolo. Nel 1581, vent'anni prima della nascita di Gorlaeus, la leadership dei Paesi Bassi emanò una dichiarazione di indipendenza nota come il *Plakaat van Verlatinge*. Vi si rinnega l'obbedienza al re di Spagna e si certifica la

nascita della Repubblica d'Olanda. Il suo linguaggio è formale e tuttavia fiero, come quello di un manifesto. Ma ciò che aggiunge a Gorlaeus e all'insurrezione il "colore locale", il senso di una industriosa nazione di commerci, l'odore di pece, pesce e spezie, il tintinnare delle monete, è il manuale di costruzione navale di Nicolaas Witsen. Materializza lo spirito, aggiunge fatti alle parole.

Il compositore dev'essere stato enormemente stimolato nello scoprire Gorlaeus e il suo trattato sull'indivisibilità della materia. Come metafora, l'indivisibilità aderisce come un guanto alla monolitica musica di Andriessen. La sua musica è una scatola stagna: impossibile estrarne momenti "supremi". Non ci sono passaggi eccellenti quali una fremente melodia, una fanfara che catturi, un climax evidente, arie che possano scatenare violenti applausi o essere canticchiate a memoria. In un certo senso, le partiture di Andriessen sono concepite essenzialmente unidimensionali come le minuscole particelle di Gorlaeus.

Un immaginario narrativo ricco e drammatico circonda le tre metafore non-musicali della Prima Parte, costruisce il genere di storie che farebbe venire l'acquolina in bocca a qualsiasi librettista. La precocità intellettuale di Gorlaeus, la morte sull'orlo dell'età adulta, la licenziosa vita da studente sullo sfondo della altrimenti signorile cittadina di Leiden, le sue accese dispute nelle confraternite studentesche; la guerra contro la Spagna, i feudi nazionali in preda alle fazioni protestanti ognuna più "giusta" delle altre; l'incredibile ricchezza e potere derivati dalle messi di un commercio di portata mondiale. C'è un mucchio di materiale qui per alimentare un dramma musicale patriottico vecchio stile. Ma Andriessen semplicemente ignora queste distrazioni con una sorta di amabile irriverenza: non è a caccia di una storia, ma di un'idea. La sua scelta di testi è molto significativa. Sono tutti asciutti come polvere ma provocanti, problematici, fertili di fatti e azioni; la sezione in cui viene usato il manuale di costruzione navale di Witsen è concepita come un lessico, priva di grammatica o sintassi. Una volta trovato l'equivalente musicale (l'agitato martellare è l'impeto adolescente e la tenace ricerca di Gorlaeus; è l'insurrezione politica e l'intenso affaccendarsi giorno dopo giorno), i riferimenti testuali, come il Preludio di Bach, sono semplicemente inseriti nella composizione come mattoni in una costruzione. La loro comprensibilità si perde nell'arrangiamento musicale, il loro significato è assorbito dall'organismo musicale come l'ossigeno dal corpo.

Nella Seconda Parte, lo spirito di Andriessen tratta la materia musicale con un singolo, ampio gesto drammatico di taglio relativamente tradizionale. Il resoconto di Hadewijch della sua mistica unione con Dio, essenza di ogni sostanza, muove in pochi versi dalla descrizione terrena alla sublime serenità attraverso l'estasi visionaria. La musica segue la sua ascesa spirituale con un movimento lento; il soprano canta il testo parola per parola su una linea melodica gradatamente ascendente e incentrata su una serie di piccoli intervalli. Ma di nuovo non cede alle molte allettanti occasioni di una musica seducente. Hadewijch, naturalmente, è stata una centrale

elettrica dello spirito. Se si fosse lasciata distrarre da iridescenze materiali, non avrebbe potuto, per prima cosa, provare l'esperienza dell'estasi e in seguito trovare le parole necessarie a cesellarne l'immagine che l'avrebbe resa palpabile. Come dice Andriessen, «aveva l'energia per essere la signora di un castello» e invece era la poetessa che in una delle sue *Visioni* così definì l'essenza spirituale del lavoro creativo: «Ritorna alla tua materia / e lascia che le tue opere fioriscano». Questi versi non compaiono in *De Materie*, ma sono quasi appuntati come un motto da Andriessen alla sinossi dell'intera composizione, linea conduttrice che domina il suo lavoro.

Hadewijch è fra i maggiori poeti olandesi. Il suo tempo fu il XIII secolo e la sua regione, il Brabante, la parte meridionale di quella che oggi è nota come Paesi Bassi, le Fiandre del nord. Era una zona rurale, la cui cultura germogliò dalla Francia e fu coltivata in una rete di monasteri e di chiese. Anche se locale, la sua fama era estesa e non scomparve mai del tutto, nonostante fossero poche le persone che conoscevano direttamente le sue poesie. Decenni dopo la sua morte era ancora ricordata come riferimento spirituale, «come la guglia di una cattedrale che trapassa le nuvole grigie, un faro di salvezza lungo la strada verso Dio».

Scegliere la cattedrale come metafora non-musicale di quella specifica epoca fu casuale. Così come la poetessa Hadewijch incarna la rivelazione di spirito e materia nell'individuale, la cattedrale ne rappresenta l'aspetto collettivo, come il *Plakaat van Verlatinge* e il manuale di costruzione navale di Witsen nella Prima Parte. Nella sua grandiosità la cattedrale evoca la fede comune della gente così come l'organizzazione gerarchica corporativa che ne rese possibile l'architettura. Costruire una cattedrale era una delle maggiori imprese a quel tempo; durante la sua costruzione, che durava spesso più di un secolo, generazioni nascevano e morivano; venivano impiegati innumerevoli artisti, artigiani e operai e il loro anonimato rispecchia la nullità dell'uomo a cospetto di Dio. Ogni cattedrale è un libro di storia, in cui le sculture e le immagini di angeli, di santi e di arcigni demoni si mescolano a sepolcri e pietre tombali. La sua spiritualità è ammantata delle più raccapriccianti storie di guerre e pestilenze. Andriessen – come Hadewijch – non è interessato a queste vicende di cronaca (anche se i lamentosi clarinetti basso e contrabbasso aggiungono rumore alla crescente estasi mistica di Hadewijch). Più di qualsiasi altra cosa la cattedrale possa offrire, il compositore ne usa l'elemento più astratto, schematico e concettuale: il progetto della copertura che, come la poesia di Hadewijch, è la traccia dello spirito architettonico fattosi materia.

La Terza Parte di *De Materie* fu la prima a essere composta ed eseguita, quattro anni circa prima del resto dell'opera. Può essere stato forse perché Mondrian, per Andriessen, era semplicemente una metafora più familiare relativa a spirito e materia, e la musica che suggeriva (musica del XX secolo) era depositata nel suo linguaggio musicale.

L'economia dell'arte della maturità di Mondrian, per lo meno la sua espressione astratta e intellettuale e la sua esemplare perfezione si propongono direttamente come prototipo del tentativo musicale e filosofico di

Andriessen; fino a che, improvvisamente, lo swing di ottoni del boogie-woogie inizia a scuotere l'orecchio. Si rammenta allora all'ascoltatore che il pittore faceva parte di una cultura completamente differente, fatta di jazz americano e dei divertimenti delle sale da ballo. Negli ultimi anni a New York, Mondrian stilizzò meticolosamente quello spirito terreno in un vibrante mosaico di pezzi bianchi e gialli, danzanti. Di primo acchito si sarebbe portati a credere che sia stato il contrasto fra quest'opera eccezionalmente animata e gli altri quadri di Mondrian ad aver instillato nel compositore la caratteristica atmosfera di *De Stijl*. Tuttavia il testo affidato al coro suggerisce che il compositore sia stato colpito piuttosto da una qualità spirituale che illumina la meta ultima cui tendeva Mondrian pittore. Questo testo, non di Mondrian, ma di un certo dottor Schoenmaekers, tenta di definire cosa sia "la perfetta linea retta". La sua perifrasi è oscura, per non dir di peggio: «La linea perfetta è "la" linea perfetta. Perché? Perché è l'unica perfezione di prim'ordine»[2]. *Et cetera*. Se la teoria metafisica del dottor Schoenmaekers abbia o no senso è irrilevante; il fatto è che occupò completamente i pensieri di Mondrian. Portò avanti il suo lavoro, paradossalmente arrivò a spogliarlo dell'ultimo strato di "indistinzione"– come ci dicono gli scritti – e il passaggio successivo è la convinzione di Andriessen che le astrazioni di Mondrian, il suo "stile" siano essenzialmente il risultato dei suoi interessi metafisici, momenti in cui spirito e materia si intersecano.

Ancora una volta, Andriessen fornisce la "messa in scena" terrena dell'epoca di Mondrian con una breve narrazione del pittore che danza. Anche come ballerino Mondrian aveva uno "stile" e un amico una volta lo ricordò come simile a uno dei suoi dipinti in movimento: «Ballava tenendo la schiena rigida, lo sguardo verso l'alto, mentre eseguiva i suoi passi "stilizzati". Gli artisti [...] cominciarono ben presto a chiamarlo la "Madonna danzante"! Un pomeriggio del '29 ero a Parigi con lui e incontrai gli Hoyack nel suo atelier. Dopo un po', senza dir nulla, accese un piccolo grammofono [...] e cominciò a ballare con Madame Hoyack, rigido e tranquillo»[3]. Mondrian sembra offrire una miscela di elementi incongrui: i pensieri posati e quelli frivoli; il processo paziente ma risoluto di arrivare sempre più vicino all'essenza della pittura; un'arte con l'apparenza di rigidezza e di correttezza scientifica, ma con il sentimento di un esperimento avventuroso, l'eccitazione della scoperta, la sensualità del materiale, il piacere della perfezione: una pittura interessata alla pittura. Il tutto condensato in quadri miracolosamente essenziali. Ma si trattò di una evoluzione lenta e graduale. Fra le quattro doppie esposizioni di Andriessen, Mondrian rappresenta insieme il processo e il risultato.

---

[2] In italiano nel testo. [N.d.T.]
[3] In italiano nel testo. [N.d.T.]

L'idea originaria di Andriessen era stata di concludere *De Materie* con una "apoteosi del tutti": una sezione dedicata alla musica. La forma avrebbe dovuto essere un "declamatorium"; pensava a un protagonista sapiente, complementare a Gorlaeus che leggesse testi di teoria musicale dovuti a studiosi come Pitagora, Boezio, Mersenne e padre Martini. Si attenne a quest'idea, ma con una significativa differenza. Sacrificò la teoria musicale (materia) per il lamento di Madame Curie (spirito); e così a Robert Wilson, che ebbe l'idea, va attribuito un tocco finale davvero commovente, forte e calzante.

Dopo tre esempi di spirito e materia che si avvicinano l'uno all'altra e si contendono risultati eccezionali ed eterni, il lamento di Madame Curie ci riconduce a un'altra realtà: la fragilità e provvisorietà della vita. Questo messaggio non poteva essere tralasciato; le straordinarie possibilità intellettuali e spirituali dell'uomo sono incarnate in una fragile materia. Al momento della morte tutto è finito.

L'idea di usare la musica come metafora della musica era in tutti i casi peculiare. A tutta prima sembra logica e comprensibile. La musica è il campo proprio del compositore; quale materia potrebbe scandagliare meglio? Quali segreti potrebbe svelare e dissezionare in maniera più pregnante? Ma se ci si pensa, l'idea sembra il tentativo di creare un lago nell'oceano. Anche se sfavillante di metafore musicali ed extra-musicali, qualsiasi forma di composizione musicale (per lo meno al livello e con la serietà intellettuale che interessa Andriessen) tratta di materia musicale. Di fatto, questa consapevolezza è il motore, il motivo della carriera di Andriessen, e certamente ha operato un controllo su ogni dettaglio nella partitura di *De Materie*. L'idea originale avrebbe perciò confuso il suo lavoro limpido e libero da compromessi con una tautologia; avrebbe potuto alterarne l'efficace semplicità.

Una volta che Madame Curie è stata individuata come protagonista della Quarta Parte (piangendo la morte dell'amato Pierre, il suo amore volteggia come una foglia nei cieli, la sua energia è spogliata del motore essenziale tanto che ella vuole abbandonare la propria ricerca scientifica), Andriessen ha trovato la cornice per la sua conclusione. Deciso il periodo storico e la collocazione geografica – Francia, tardo XIX secolo (musicalmente non un periodo fra i suoi favoriti) – Andriessen lo evoca magistralmente con una singola curva ascendente lunga, drammatica e di autentica apoteosi: una bella distanza dagli incisivi, scheletrici accordi della Prima Parte.

Tuttavia l'Olanda non è scomparsa dalla vista. La musica ne trasmette immagini ardenti ma serene, il *Sogno di bella morte*, un sonetto del tardo XIX secolo del poeta olandese Willem Kloos; indugia sulla visione di un «viaggio con te verso l'eternità», come una lontana eco delle estasi di Hadewijch. E in realtà la reale collocazione geografica di questa parte finale è l'incrocio di vita e morte, l'incontro finale fra spirito e materia. Pertanto il "colore locale" ha perso molto del suo significato. Il bisogno di metafore tangibili, cantieri navali, cattedrali o boogie-woogie si è quasi

dissolto, ma nel testo musicale persiste per lo meno una traccia, una sottile metafora, una reminiscenza del clima culturale dell'epoca tanto francese che olandese. È una piccola Pavana del padre di Andriessen, Hendrick, compositore imbevuto spiritualmente e culturalmente di cultura francese. Per quanto sottile, la metafora è complessa. Al volgere del secolo la pavana, una lenta e grave contradanza, popolare in tutta Europa nel XVI e XVII secolo, fu fatta rivivere dalla musica francese. La famosa *Pavane pour une infante défunte* di Ravel aggiunge una risonanza di tenera serenità al senso di dolore e di perdita della morte. Andriessen, incorporando la musica di suo padre nella propria (in modo non manifesto, cosicché nessuno potrà mai riconoscere la Pavana di Hendrick) ha scritto un tombeau che resterà per sempre privato, nell'intimità fra padre e figlio.

Drammaticamente la metafora più impressionante è riservata agli ultimi istanti di *De Materie.* Poco dopo aver raggiunto il suo climax, la musica improvvisamente tace, e il lamento di Madame Curie viene declamato avvolto nel totale silenzio. La morte si è impadronita della vita. Senza più "animus", la ricerca di Andriessen si riduce a nulla. Il tema, gli argomenti del compositore sono svaniti, scivolati via come acqua di tra le dita.

Su quel palco a Copenaghen, nel gennaio 1981, il contrabbasso vicino al controfagotto era stato per Andriessen un incidente casuale. Ciò che seguì fu in primo luogo un duro e tenace lavoro; l'interrogazione dello spirito alla materia: «Di cosa sei capace?»; spirito e materia che si valutano reciprocamente come lottatori. Ogni metafora, maggiore o minore, doveva essere rintracciata, il suo potenziale di interazione determinato, il suo peso all'interno della struttura calcolato. Non importa quanto arbitrarie risultassero infine le scelte di Andriessen; si trattava di composizione nel senso proprio, poiché gli ingredienti, questo dedalo di metafore, dovevano sostenere l'intera composizione.

In una delle sue interviste Andriessen asseriva che «le quattro parti di *De Materie* non hanno nulla a che fare l'una con l'altra». Non è vero; e anche se lo fosse, il compositore si è preso cura del problema tracciando un progetto musicale superiore e definendo il proprio materiale musicale al punto da arrivare a forgiare tutte le incompatibilità e le divergenze metaforiche in una concezione unitaria. Il loro "bioritmo" può contrastare, tuttavia le quattro parti sono un'entità in cui ogni parte è complemento dell'altra come le quattro stagioni o i quattro elementi.

Le parti sono ordinate come movimenti di una sinfonia – dice Andriessen – e possono essere considerate un Allegro spiritoso, un Andante comodo, uno Scherzo allegro e un Adagio. Seguono evidentemente un progetto superiore. Dall'inizio alla fine il tempo globale di *De Materie* va rallentando e l'ultima parte procede a velocità dimezzata rispetto alla prima. La Prima Parte apre con 144 intensi accordi e la Quarta Parte chiude con cinque di quegli accordi in un movimento sempre più lento. Gli accordi sono i pilastri di *De Materie*, letteralmente nella Seconda Parte, in cui rappresentano – con ampi intervalli, meticolosamente calcolati sulle proporzioni del progetto – i pilastri della cattedrale di

Reims, che simboleggia a sua volta l'ascensione spirituale di Hadewijch. Per tutto il tempo, mentre il movimento generale rallenta, la gamma delle altezze sale. All'inizio siamo immersi in un mi bemolle minore, che sale nella Seconda Parte a fa maggiore, a sol maggiore nella Terza Parte per concludere nel brillante la maggiore della Quarta Parte.

Trasformando in materia le sue concezioni filosofiche, Andriessen elabora la sua personale versione di un sistema di pensiero vecchio come la storia della composizione polifonica occidentale, e affine alle tecniche risalenti ai primi secoli della polifonia, quando la musica era considerata una sorta di aritmetica. In una lettera del filosofo, matematico e metafisico tedesco Gottfried Wilhelm Leibniz, grande personalità quando la fama di Bach era ancora sul nascere, il compositore trovò questa definizione della musica: «Musica est exercitium arithmetica occultum, nescientis se numerare animi»[4]. Questa affermazione è meravigliosamente vera, in quanto precisa la segretezza e l'inconsapevole processo delle attività di calcolo del compositore. «La musica è un nascosto esercizio aritmetico dell'anima inconsapevole di starsi calcolando»; nel maggio 1985 figura come motto della sinossi di Andriessen per *De Materie*. La definizione di Leibniz è comunque piuttosto enigmatica. Le università medievali insegnavano la musica come parte del Quadrivium, accanto ad altre "arti": aritmetica, geometria e astronomia – tutte scienze numeriche – e per secoli i compositori non hanno fatto altro che calcoli e rappresentazioni di fuochi d'artificio aritmetici. La cosa teneva la loro immaginazione sotto controllo. Allo stesso modo, ogni dettaglio musicale di *De Materie* sembra essenzialmente il risultato di rigide misurazioni, di uno sforzo relativamente cosciente di dirigere e comporre la fantasia musicale del subconscio.

Allora, cos'è che lega le quattro parti? Per esempio la sezione aurea, che in architettura e in pittura aiuta l'occhio a percepire la tensione fra regolarità e irregolarità. La musica non può fare altrettanto. Non offre mai all'ascoltatore uno sguardo globale in un solo istante; tuttavia qui, in ognuna delle parti di *De Materie*, l'equivalente musicale della sezione aurea inserisce segni di interpunzione nello scorrere del tempo: dà enfasi drammatica a eventi importanti. Nella Prima Parte, al momento in cui attacca il tenore solo; nella Terza Parte determina l'attacco del boogie-woogie al pianoforte; nella Seconda Parte sottolinea il momento in cui Hadewijch entra in estasi e ascende alla sua unione mistica con Cristo; infine nella Quarta Parte è il momento in cui la musica tace e un'attrice recita i pensieri di Madame Curie presso la bara del defunto marito. Per l'orecchio si tratta di momenti incisivi.

C'è inoltre, nella Prima Parte, il Preludio in mi bemolle maggiore dal *Clavicembalo ben temperato*, libro I, di Bach, che fa rivivere e combina in modo incisivo la toccata, il ricercare e il mottetto, tre forme praticamente

---

[4] Gottfried Wilhelm Leibniz, *Epistolae ad diversos*, lettera 154 a Goldbuch (1712), in *Philosophische Werke*, a cura di E. Cassirer, vol. II, Leipzig 1906, p. 132 [N.d.T.]

estinte nel XVIII secolo, che avevano invece goduto di grande popolarità negli ultimi anni del Rinascimento, quando fu promulgato il *Plakaat van Verlatinge*, quando Gorlaeus era ancora un bambino e la Camerata fiorentina era impegnata ad aprire la strada all'opera.

Bach struttura questo Preludio tripartito sulla base della forma che Frescobaldi aveva portato a perfezione. La breve introduzione rapsodica è seguita da un rigoroso ricercare contrappuntistico, in effetti un piccolo fugato che adopera la melodia medievale dell'*Homme armé*, mentre la terza parte è una combinazione delle sezioni rapsodica e contrappuntistica. Ma Bach, maestro del calcolo musicale, conforma il suo Preludio secondo precise proporzioni; il conteggio delle battute rivela che la sezione di ricercare sta alla sezione di mottetto e alla sezione che le combina come 3:5:15. Queste stesse proporzioni determinano la sezione di Gorlaeus. I 144 accordi durano circa 3 minuti, dopo di che il coro canta il suo primo testo per circa 5 minuti e mezzo; la loro "fusione", che comprende le dichiarazioni di Gorlaeus, dura circa 15 minuti.

Nella Seconda Parte, ogni pilastro della navata della Cattedrale di Reims si è trasformato in un singolo accordo fortissimo. Questi accordi si sentono come procedendo – quasi si trattasse di Hadewijch che avanza a grandi passi dalla porta ovest verso l'altare principale – inframmezzati da lunghe pause. La durata temporale di questi intervalli è stata meticolosamente calcolata sulle proporzioni dello spazio fra i pilastri nello schema della volta. (Nel 1436, Guillaume Dufay usò le misure della chiesa di Santa Maria del Fiore a Firenze per simili propositi costruttivi nel suo mottetto *Nuper rosarum flores*. Andriessen è in eccellente compagnia.)

La struttura della Terza Parte, *De Stijl*, è determinata da una semplice frase di uno dei pianoforti, ripetuta in continuazione come se si trattasse di una ciaccona.

Infine la Quarta Parte è calcolata conformemente alle proporzioni 4:4:3:3, che è lo schema dei versi nel sonetto classico.

Simili giochi formali, strumenti importanti per il compositore, hanno un forte effetto, anche se subliminale, sull'ascoltatore. Più utile all'orecchio nel percepire *De Materie* nella sua struttura fortemente unitaria, è il suo linguaggio armonico, che è derivato da un unico accordo chiave dell'intera opera. Questo accordo è così caratteristico (e si fissa indelebilmente nella mente) perchè comprende i quattro intervalli di prima, seconda, terza e quarta, compresi, naturalmente, i rivolti e le trasposizioni. Andriessen lo definisce il suo «accordo 1-2-3-4». Fornisce, dice, «un'interazione fra tensione e non-tensione che è difficile spiegare a parole». È malleabile come argilla; dà al compositore tutte le possibilità di forgiarlo secondo necessità. Incorpora la serie di note B-A-C-H, la melodia *L'homme armé* così come la Pavana di suo padre; è assorbito nella melodia medievale di Hadewijch (una fitta e interminabile catena di minuscoli intervalli); è integrato perfino nel boogie-woogie. Questo accordo delle meraviglie, complesso e tuttavia unidimensionale, è davvero il luogo in cui lo spirito del compositore, la sua forza e la sua intuizione incontrano e

affrontano la materia musicale; potrebbe servire come metafora cardinale della risolutezza che lega il suo personale lavoro (e tutta la sua ricerca compositiva) a quello dei suoi protagonisti.

«E questo spiegherebbe perché *De Materie* suonasse così convincente quando la sentii quella volta, senza sapere nulla di cosa abbia implicato il farla?» mi chiese, mentre ascoltavamo la musica, la mia amica dopo aver scorso, un po' esasperata, ciò che avevo scritto. «Sì e no – dissi – cosa ha implicato il farla è significativo, ma non la rende senz'altro bella».

«Vuoi dire che è ciò che il compositore ne ha fatto che determina la qualità?», saltò su. «Decisione e perseveranza per scegliere la nota giusta, metterla al posto giusto al momento giusto, che vuol dire afferrare spirito e materia allo stesso tempo», riflettei.

«Una doppia esposizione», concluse, afferrando il proprio spirito nel suo materializzarsi proprio mentre Hadewijch entrava in unione con il suo Creatore.

Alla mia amica va attribuito il tocco finale.

Mark Swed

Di che cosa è capace l'opera? "Rosa", il postmoderno e il cavallo da tiro

Sono molto fiero di essere stato quello che ha portato Greenaway al teatro.
Louis Andriessen

Non preoccupatevi, ci saranno cose da vedere. Ci sarà certamente musica da ascoltare.
Peter Greenaway

Il pubblico dell'opera si aspetta sempre che una rappresentazione susciti le sue emozioni. L'opera è un'arte fatta di forti sentimenti e dell'esercizio della forza. Tratta della psiche che ama, odia, è in crisi. Tratta di gente che si fa vicendevolmente cose orribili e meravigliose, spesso contemporaneamente. È l'arte della follia, dell'eccesso; cosicché noi che guardiamo e ascoltiamo non abbiamo da spingerci altrettanto lontano. Eppure solamente in tre occasioni, in tre decenni di regolare frequentazione dell'opera, ho sentito il pubblico sussultare effettivamente. Una volta è stato all'Opera di San Francisco, qualche anno fa, quando ci fu un terremoto durante una rappresentazione di *Aida*. L'esecuzione si interruppe mentre i cantanti, il direttore e il pubblico, terrorizzati, fissavano tutti il lampadario che oscillava. Un'altra occasione fu il crollo fatale di una scala sul tenore, al Metropolitan, durante questa stagione, nel primo minuto della prima sera di una nuova produzione dell'*Affare Makropulos*.

Un altro sussulto – e il solo accaduto a causa di ciò che effettivamente stava accadendo sulla scena, non a causa di una catastrofe o di una sua minaccia – fu il 5 novembre 1994, al Muziektheater di Amsterdam durante la seconda rappresentazione della seconda opera di Louis Andriessen, *Rosa*. Accadde nel momento in cui uno sfortunato cavallo fu lentamente calato in scena ingabbiato in un marchingegno che aveva per fondo un tapis roulant in movimento, mentre il coro e il primo soprano cantavano della sua tortura e la musica, che era stata sino a quel momento molto energica, si faceva sinistramente silenziosa. Gli olandesi sono un pubblico raffinato, ma questo era davvero troppo.

Nell'opera, naturalmente, c'è sempre stato spazio per la tortura. Già a partire dall'*Incoronazione di Poppea* l'infamia fu ammessa accanto a una musica di incomparabile bellezza. L'amore, in innumerevoli opere, ha

vinto sulla virtù; la lussuria sull'amore. La scena lirica attraverso i secoli è stata disseminata di abusi e morti. Tanto che oggi, alla fine del XX secolo, l'opera ha infine perso molto di quel potere di provocare violente emozioni. E comunque *Rosa* è differente.

Rosa è un'opera eccessiva. Primo lavoro teatrale del regista inglese Peter Greenaway, è zeppo di suoi elementi caratteristici: sesso violento, animali torturati, bestialità, varie forme di degradazione (per lo più, ma non esclusivamente, di donne); un'opera piena di nudi in scena e delle sue fissazioni di morte e putrefazione, con sangue e altri liquidi corporali (insomma di tutto quanto costituisce l'essenza di film come *Lo zoo di Venere, Il ventre dell'architetto, Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante, The baby of Macon* e *L'ultima tempesta*). Molti film popolari mostrano certamente di peggio, ma l'opera esercita un potere maggiore sull'immaginazione, e ciò che forse non impressionerebbe più molto sullo schermo può ancora sopraffare dalla scena lirica. Molto di quel potere può essere accreditato alla musica e al modo in cui la sferzante partitura di Louis Andriessen sembra conferire ascendente alle immagini di Greenaway. Ma rimandiamo a dopo la musica: prima le impressionanti immagini.

Paranoico, Greenaway incomincia con una domanda. C'è stata forse una cospirazione internazionale contro i compositori? E insinua che, iniziando dal colpo d'arma da fuoco contro Anton Webern a Mittersill, in Austria, nel 1945 e concludendo con quello contro John Lennon a New York nel 1980, dieci compositori siano stati ammazzati in analoghe circostanze sospette. Le somiglianze sono assurde: al momento della morte, ognuna delle vittime aveva un cappello in testa e stava fumando una sigaretta; ogni vittima fu uccisa accanto a delle piante e ognuna ha lasciato una vedova in lacrime; ogni vittima era un compositore.

Greenaway suggerisce che l'opera, forse la sola forma d'arte «capace di indulgere in concetti e illusioni troppo insensati per essere tollerati in qualsiasi altra forma», sia il modo migliore di indagare su questa conspirazione. Il brasiliano Juan Manuel de Rosa, che studiò seriamente composizione a Parigi all'inizio degli anni Cinquanta e che, ritornato in America del Sud, diventò un entusiata scribacchino di colonne sonore per western hollywoodiani, è il sesto compositore assassinato. Fu trovato morto in un mattatoio dismesso a Fray Bentos, Uruguay, nel 1956. È il sesto dei compositori assassinati, ma è il primo soggetto dell'opera di Greenaway che li riguarda. Ed è anche, come qualcun altro dei compositori assassinati di Greenaway, del tutto immaginario.

Come progettato da Greenaway, *Rosa* è un'indagine sull'assassinio del compositore brasiliano svolta attraverso l'opera. Com'è tipico di film e mostre d'arte postmoderni di Greenaway, è anche un continuo e imprevedibile fluire tra verità e fantasia, tra reale e surreale. Il processo dell'indagine sull'assassinio di Rosa attraverso la sua rappresentazione indaga anche su di sé. E nella sua postmoderna riflessione autocosciente, *Rosa* diventa un'indagine sulla vera natura dell'opera attraverso l'opera stessa. Le indagi-

ni, perciò, diventano indagini di indagini. Ma le indagini creano anche trasformazioni, i personaggi cambiano a mano a mano che scoprono qualcosa, diventano ciò su cui stanno indagando. Ciò che fa di *Rosa* una vera opera è che nessuna di queste trasformazioni sembrerebbe altro che assurda senza il potere di convincimento della musica. Ma, di nuovo, rimandiamo a dopo la musica: prima le indagini e le trasformazioni.

Rosa inizia con se stessa come soggetto. Il coro descrive la scena che il pubblico vede. Fa anche dei commenti su quello che il pubblico vedrà («un dramma acido»). La prima cantante è La Prima Cantante, che alla fine diventerà l'Investigatrice, e anche Trixie, la Puttana Texana. Ma prima, come Prima Cantante, descrive la scena, la sua prospettiva alla de Vries, e facendolo diventa Madame de Vries, il personaggio che sembra. Continua a descrivere la scena sdraiandosi provocante sul divano, la sua pelliccia si apre rivelando della biancheria intima molto sexy.

C'è una seconda cantante, la sua docile assistente, una donna bionda che canta commenti da una cabina per la cronaca sportiva; è La Seconda Cantante, che diventerà La Donna Bionda. Poi, a mano a mano che prende il via la ricostruzione delle vicende dell'opera, abbandona la sua cabina e diventa anch'ella ciò che sta descrivendo: Esmeralda, la moglie di Rosa.

Una coppia di Gigolo partecipa alle indagini e pure diventa parte del dramma. I due descrivono varie perversioni e finiscono col macchiare quattro lenzuola sporche che saranno usate come schermo per i film western di cui Rosa scrive le colonne sonore; più tardi, nelle loro trasformazioni, uccideranno Rosa, ma prima svestono La Donna Bionda contribuendo ulteriormente alla sua trasformazione in Esmeralda (è tipico dell'inquieto postmodernismo di Greenaway che sia la nudità piuttosto degli abiti a far cambiare d'identità). I Gigolo, Alcan e Lully (dal nome di compositori morti in modo strano) diventano essi stessi i cowboy dei film che Rosa proietta. E sono loro che saltano giù dallo schermo sul palco per sparare a Rosa. Sono loro che sbudellano il cavallo di Rosa, vi mettono sopra il suo corpo nudo, spingono Esmeralda ancora viva nel corpo del cavallo, la violentano e danno fuoco all'intero gruppo.

Gran parte di ciò che sconvolge in *Rosa* è la assoluta fantasia di Greenaway nel modo di trattare e commentare queste vicende. Ma le vicende sono di per sé spaventose. Esmeralda canta del suo sesso con Rosa, dei suoi soprusi: la brucia, la usa, la tratta come il suo cavallo, che è l'oggetto della sua più profonda infatuazione. Lei grida a sua madre che avrebbe voluto nascere cavallo, si copre di pittura nera cercando di essere più simile al cavallo.

Evidentemente è richiesta una certa magia teatrale per rendere sopportabile questo "dramma acido". Greenaway, al suo primo tentativo di produzione teatrale, fornisce constantemente un'illuminazione sontuosa: piacevoli proiezioni cinematografiche sia sui lenzuoli macchiati sia, in uno splendido cinemascope, sulla tela nel proscenio; abbaglianti effetti speciali di alta tecnologia in scena e di più l'assoluta eleganza del suo design. Non

sarebbe Greenaway se non inventasse poi una trovata dopo l'altra per sguazzare nelle sue ossessioni sui numeri e l'alfabeto e la scrittura e le liste e le definizioni.

Rosa è, in effetti, rivoluzionaria in quanto incorpora proiezioni cinematografiche sia nella realizzazione sia nella propria essenza, così come le tremolanti candele rispecchiavano l'elaborata ornamentazione dell'opera barocca, la moderna illuminazione permise a Wagner di concepire l'opera come prodotto d'arte totale, l'intensa sensibilità di Robert Wilson per la luce ha aiutato l'ispirazione di Philip Glass a fare opere di immagini più che opere narrative. In *Rosa* Greenaway usa vere proiezioni come parte integrante della sua narrazione, ma anche l'opera è strutturata come un film, e come un film dura due ore ininterrotte. C'è perfino un momento della messa in scena che ricorda i titoli di coda di un film.

Ma in realtà è la partitura di Andriessen a condurre il dramma. Scritta per l'insieme degli ensemble Asko e Schoenberg (i due più famosi gruppi olandesi di musica contemporanea), la musica è piena di strumenti jazz, aspra, ritmicamente incalzante, e tuttavia strutturata con un interesse ossessivo per i numeri e le forme parallelo a quello del signor Greenaway. In effetti è proprio l'intenso trasporto che comunicano quella brillante band e le drammatiche linee vocali a trascinare infine il pubblico attraverso gli elementi visivi più inquietanti. Un'ulteriore ragione per provare tanta simpatia per Rosa vittima di un assassinio è proprio che la partitura di Andriessen ci rende costantemente consapevoli del fatto che il compositore non si accontenta, come Rosa, di produrre musica di sottofondo.

Rosa è opera tanto di Andriessen quanto di Greenaway. Ciò che può dirsi unico – e senz'altro postmoderno – è che sia la partitura sia la scena possono esistere l'una senza l'altra, e tuttavia sarebbe impensabile una differente rappresentazione per la partitura o una differente musica per il libretto. La partitura di Andriessen è un discorso musicale fittamente tessuto che possiede un compiuto significato anche se ascoltato indipendentemente; la sua struttura è lucida e stringente. Accade anche che si adatti perfettamente al libretto di Greenaway, che abbia senso insieme a esso, sovrapponendosi con agilità a parole e frasi. La musica di Andriessen non è in generale pittorica, a dispetto di occasionali effetti descrittivi come lo scalpiccio del cavallo o un casuale omaggio alle colonne sonore dei western. È musica che nel suo indulgere a martellanti effetti percussivi, nel suo enfatico intercalare di sassofoni, nel suo abile costruire e allentare la tensione per lunghi periodi, crea e accumula una enorme energia sessuale.

Ma così come la partitura di Andriessen è indipendente, anche l'opera esiste di per sé senza la musica, nella forma di un libro che Greenaway ha scritto e che contiene non soltanto il libretto ma descrive anche la sua rappresentazione, riferendone storia e allestimento, Fornisce, inoltre, le motivazioni del librettista nel creare l'opera così com'è fatta, e pure le motivazioni dei personaggi in se stessi. Arriva fino a immaginare vari membri del pubblico e le loro reazioni. Mette in questione ciò che accade in scena. Pone addirittura domande sulla natura dell'opera e della musica.

Greenaway, ad esempio, scrive di una donna del pubblico seduta nella fila M, posto 12 (che, ci dice, non è un buon posto). Indossa un vestito rosso e ha profumato la sua biancheria con un profumo indiano fatto a Bonn. È portoghese, è cresciuta con i combattimenti dei tori. Sta cercando di non permettere all'opera di farle di nuovo sentire nello stomaco la vecchia paura dell'arena. «Nessun fenomeno è libero dalle associazioni personali, qualunque sia il desiderio dell'autore», scrive Greenaway. La donna si chiede se l'opera voglia essere a favore o contro la violenza. «È un lavoro misogino? Può la musica essere misogina? Può la musica essere misogama? Di cosa è capace l'opera?».

Greenaway non risponde mai in modo diretto all'ultima domanda, anche se per molti versi questo è il vero tema di *Rosa*. Si chiede, comunque, se ciò che è vero per la danza possa essere vero anche per l'opera. È un fatto, asserisce Greenaway, che il pubblico guardi alla danza con desiderio sessuale. La rappresentazione – e presumilmente il fatto di suscitare – del desiderio sessuale è stato a lungo, per lo meno per i membri più fanatici del pubblico operistico, una delle maggiori attrattive dell'opera, in Monteverdi come in Mozart, Wagner, Strauss, Berg o Berio. È stato anche a lungo un tema dei film di Greenaway, in cui il linguaggio delle immagini pittoriche e la musica agiscono da complici. Nello *Zoo di Venere* l'orribile putrefazione degli animali non è solamente ripresa con la sensibile bellezza di un ritratto di Vermeer, ma anche sottolineata dalla estatica musica di Michael Nyman. Allo stesso modo ne *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* un'orrenda degradazione è spesso contrapposta a immagini dolcissime e a una musica stupenda. Si è costretti alla sensualità, alla sessualità dell'orrore.

Prevedibilmente, la visione sessuale e depravata di Greenaway riscuote il massimo dell'attenzione a teatro. Ma ciò che veramente rende *Rosa* così scioccante è il fatto che *è* opera. Mentre l'artificio sulla scena è sempre evidente, c'è qualcosa di assolutamente devastante nel fatto che quelli siano cantanti d'opera, che cantano mentre sulla scena perpetrano o sono vittime di atti indicibili.

Rosa è un'opera autentica. La partitura di Andriessen è energica, intricata e arrabbiata, e non molla la sua presa sull'ascoltatore nemmeno per un istante. Ma il rapporto della musica con ciò che accade in scena è un altro punto della radicalità di quest'opera. Mentre la forte partitura conduce il dramma e possiede una sua integrità funziona anche, inevitabilmente in situazioni così estreme, come colonna sonora di grande intensità, e la sua ambigua natura produce un genere affatto nuovo di esperienza operistica. In *Rosa* Andriessen ha scritto una partitura che senz'altro coinvolge l'ascoltatore, ma in un altro modo, non con la bellezza ma con la forza, l'impeto. È una partitura che non allenta quasi mai la tensione. Il motivo iniziale di due semicrome, ripetuto, poi mutato in un'energica melodia del sassofono "jazzante", barocca e inesorabile propone un suono sinistro ma coinvolgente.

Anche se non esattamente descrittiva, la partitura è perennemente al climax, perfino apocalittica. Permette comunque un certo percorso teatrale: si ferma su accordi con il fiato sospeso; insinua uno o due colpi di zoccolo quando scende il cavallo; concede delle pause in cui è possibile sussultare.

Quei sussulti, naturalmente, sono previsti sia da Andriessen sia da Greenaway. Il librettista scrive nel suo libro su *Rosa*:

> La donna vestita di marrone nella fila B, sedia 21 (un posto caro) è turbata. Un cavallo? Come possono far dare spettacolo in questo modo a una povera creatura muta?

Greenaway dice di aver pensato a proposito del cavallo e della sua gabbia:

> Vede, signora amante-dei cavalli, amante dell'opera, madre di tre figlie adolescenti con talento musicale, anche noi eravamo perplessi di fronte al problema.
>
> Abbiamo consultato addestratori d'animali. Dopo tutto cosa si vede in qualsiasi manifestazione equestre? Cavalli ammaestrati. Noi ci siamo informati e abbiamo affittato un docile animale da trasporto da uno stimato allevatore di cavalli; una giumenta che corrispondeva alla descrizione dell'autore. L'abbiamo fatta aumentare di peso, nutrita di biada e carote supplementari, tenuta in una stalla a nostre spese e poi l'abbiamo fatta familiarizzare con una scala mobile, prima ferma e poi in movimento. È stato come mettere un cavallo fra le stanghe di un carro. È mai andata in carrozza dalla Stazione Termini al Colosseo o dall'Hotel Plaza al Chrysler Building?

Greenaway continua a passo incalzante:

> Lentamente accelerammo la velocità del tapis roulant. Dieci minuti al mattino e dieci al pomeriggio finché poté resistere venti minuti. Venti minuti finché poté sopportare un'ora. Venne nel retro del teatro d'opera quando provvedemmo a una stalla di legno davvero comoda. Chieda a Gerrit, è il garzone di stalla la cui unica responsabilità è il cavallo. Dopo di che questa giumenta tornerà a Friburgo, ai verdi pascoli. Finché, cioè, non sarà richiesta per una tournée.

Possiamo crederci? Probabilmente no. Ma quale differente reazione abbiamo di fronte al cavallo, che appare così patetico, le sue gambe costrette a muoversi innaturalmente a vuoto, se abbiamo letto le giustificazioni di Greenaway oppure no? È la stessa differenza che c'è tra un pubblico che conosce il significato dei leitmotiv di Wagner in *Tristan und Isolde* e un pubblico che non lo conosce? Il pubblico musicale sarà più catturato dalla psicologia, mentre quello non-musicale soccomberà alla semplice passione? O semplicemente il pubblico non-musicale si infastidirà?

Rosa, nella sua indagine sulla sessualità per mezzo di un'indagine sull'assassinio dei compositori dà nuova vita alla questione. Alla fine dell'opera Greenaway propone un indice, cantato dopo la rappresentazione da una cantante di disco-music nella cabina del cronista su di una traccia pre-regi-

strata che Andriessen ha composto nel suo migliore stile ironico pop. Canta un indice di «parole, oggetti, idee, concetti, vanità e avvenimenti usati nell'opera: altre indicazioni sul significato di *Rosa*. Un dito è una «configurazione anatomica disegnata da un compositore per rendere comprensibile la tastiera». Felicità è uno «stato da perseguirsi nel suo stesso interesse». Cavallo è «in quest'opera quasi esclusivamente un oggetto d'amore». Il teatro d'opera è un «luogo d'occasione utilizzato dai compositori per fare soldi». Orchestra è «l'anagramma di *carthorse* [cavallo da tiro]».

Rosa, come il suo indice, è un'opera di immagini, idee, concetti, vanità e avvenimenti. È un'opera concepita come un film. È un'opera in quanto soggetto cinematografico e realizzazione. È un'opera che sussiste fuori della scena così come sulla scena. È un'opera con la psicologia di un cd-rom, con il suo spazio per gli indici, le sue infinite opportunità di decollare verso bizzarre fantasticherie e direzioni. È un'opera che abusa di un cavallo e del soprano. Ma è anche un'opera sull'amore e sull'orchestra.

Davvero la rivelazione di Greenaway sull'orchestra è la vera chiave in questa indagine di un'indagine sull'opera. È l'orchestra che rende così irresistibile un lavoro tanto sgradevole. È l'orchestra che ci fa "sentire" che il cavallo viene torturato, anche sapendo con certezza che non viene torturato davvero. È l'insistenza musicale di Andriessen che sembra far cantare e spogliarsi i cantanti e che ci rende incapaci di distogliere gli occhi. È l'orchestra che fa sembrare Rosa così antipatico, Esmeralda così sorprendente, Trixie così sexy.

Una nuova indagine, un'indagine sull'orchestra, sulla musica di Andriessen, dovrebbe dirci come tutto ciò sia possibile. Ma è un'indagine di troppo. La grandezza di *Rosa* è che noi non sappiamo come si realizzi nulla di tutto ciò. Greenaway e Andriessen hanno creato una tale confusione fra reale e non reale, fra magia della scena e vita, fra orrore ed eros, che ogni velo sollevato risulta essere la propria stessa illusione. L'orchestra è il cavallo da tiro e il cavallo è amore. E di che cosa sia capace l'opera sia prova il fatto che non sembri così assurdo, come sarebbe la teoria di Greenaway sulla cospirazione contro i compositori in qualsiasi altra forma espressiva.

Parte terza

I testi

De Materie

Sinossi

De Materie [La materia] consta di quattro parti indipendenti, ognuna della durata di circa venticinque minuti. Ogni sezione tratta del rapporto tra spirito e materia e tutti gli esempi storici cui si fa riferimento, tranne uno, hanno origine nella cultura olandese.

Parte Prima

Dopo una martellante introduzione orchestrale il coro (otto cantanti solisti amplificati nell'orchestra) entra con due brani tratti dal *Plakkaat van Verlatinge*. Si tratta di un documento ufficiale del 1581 in cui si ripudia la fedeltà al dominio spagnolo e si proclama la Repubblica Olandese Unita.

Segue una parte dettagliata sulla costruzione delle navi, attività importante in quella repubblica in rapido sviluppo.

Gorlaeus, il tenore, entra in scena dopo circa diciotto minuti. Accompagnato dal coro che canta testi sulla costruzione delle navi, egli spiega che la materia consiste di particelle infinitesimali. Questa asserzione, che appare oggi scientificamente corretta, era considerata nel Seicento una teoria rivoluzionaria e anticattolica. Gorlaeus può essere considerato uno dei primi fisici atomici.

La prima parte termina con gli stessi suoni martellanti dell'inizio. Il coro canta un lungo elenco di attrezzi usati dal maestro d'ascia.

Parte Seconda

Questa parte consta di una lunga aria per soprano solo e orchestra. Il testo è la Settima Visione di Hadewijch, poetessa mistica del XIII secolo. Si tratta di una sorprendente mescolanza di misticismo religioso ed erotismo: «Allora Egli mi si avvicinò, mi prese tra le braccia, mi strinse a Sé [...]».

Il pezzo inizia con una lunga e lenta introduzione orchestrale. Dopo l'inizio molto teso e intenso del testo, il movimento giunge gradualmente a una conclusione lenta e pacata.

Parte Terza

La terza parte è su Mondrian e De Stijl. Il coro canta testi di M.H.J. Schoenmaekers sulla «pura linea retta». Qui la musica inclina verso il genere leggero. Dopo un climax, un pianista suona un boogie-woogie. Una danzatrice evoca immagini di Mondrian e, recitando il testo al ritmo del boogie-woogie, racconta che Mondrian adorava ballare. Poi il coro continua con il testo di Schoenmaekers. Il pezzo termina con lunghi accordi che annunciano la quarta parte.

Parte Quarta

Robusti accordi introducono il quarto movimento. Lentamente la musica si trasforma in una pavana maestosa. Dopo circa quindici minuti il coro canta frammenti di sonetti di Willem Kloos: «Sogno di bella morte e desiderio eterno [...]». Verso la fine tornano gli accordi introduttivi. Appare Madame Curie che ricorda il suo lavoro scientifico e il marito morto che lei piange disperatamente. Il pezzo termina con i quattro accordi che formano la base musicale dell'intera opera.

Parte Prima: Materia

CORO Si rende noto che noi, spinti da estrema sofferenza, dopo aver deliberato e con il consenso generale, abbiamo dichiarato e ora nuovamente dichiariamo con questo documento, ipso iure, di ripudiare il dominio del Re di Spagna, la sua giurisdizione e le sue rivendicazioni ereditarie su questi territori; e che da ora innanzi non riconosceremo più il Principe come nostro Governatore in alcuna questione concernente la sua sovranità, giurisdizione e dominio sui succitati territori; che non gli attribuiremo più il titolo di Governatore, né permetteremo ad alcuno di farlo. Dichiariamo inoltre quanto segue; vale a dire, che tutti gli ufficiali, giudici, artigiani, vassalli e tutti gli altri abitanti dei succitati territori, di qualunque posizione o qualità, siano da ora innanzi prosciolti dal giuramento di fedeltà prestato di fatto o intenzionalmente al Re di Spagna in quanto Governatore dei succitati territori.

[...]

Quindi ordiniamo che tutti i giudici, pubblici funzionari e altri ai quali ciò si riferisce e applica di rinunciare da ora innanzi a nome, titolo, sigilli e contro-sigilli grandi e piccoli, nonché al sigillo reale del Re di Spagna, e di non usarli mai più. Invece, finché Sua Altezza il succitato Duca d'Angiò è assente per affari urgenti concernenti l'interesse delle Province, essi devono per il momento usare e accettare il titolo e il nome di Governatore e Landsraad. Finché il Governatore e il Consiglio non siano stati nominati e non abbiano assunto le loro funzioni si deve usare il

nostro nome. Si intende che in Olanda e Zelanda si dovrà usare il nome del nobile sovrano, il Principe d'Orange e degli Stati di queste Province, fino al giorno in cui il Landsraat sarà effettivamente insediato e potrà conseguentemente attenersi alle istruzioni approvate dal Landsraat e dall'accordo stipulato con Sua Altezza.

Ora segue come si mettono insieme le parti di una nave.
Iniziate a costruire il dritto di poppa, perché il taglio
della chiglia ne fa parte e la
proporzione della maggior parte dei pezzi di una nave dipende
dalla ruota di prua.
1. Prima si costruisce la chiglia.
Poi
2. La ruota di prua.
3. Il dritto di poppa.
4. I legni delle ordinate.
La carcassa.
La calastra.
L'ordinata inferiore.
I madieri.
La contro ordinata laterale. E quindi
si assembla la chiglia.
Separate la contro ordinata laterale e i madieri.
Costruite la ruota di prua.
Costruite il dritto di poppa, alto, inserite i madieri
e unitevi
la contro ordinata laterale.
Fate il piè di ruota sulla chiglia, collegato al dritto di poppa.
Quindi calafatate il fasciame.
Finite in fretta.
Fate scivolare la nave sul fianco.
Raddrizzatela.

Rifinitela completamente per farla scivolare in acqua e quando
è finita, varatela.
E quando la nave è in acqua, allora costruite le impalcature sui
due lati e sul retro.
Costruite i battenti sui boccaporti. E gli osteriggi
nella stiva.
Poi i bagli.
(*Entra Gorlaeus, ha vent'anni*)
GORLAEUS L'esperienza dimostra che la materia non è parte dell'essenza.
CORO
Con il tavolato sopra.
Le assi sull'impalcatura del ponte.
I bracciuoli sotto.

La base per l'argano e per l'albero di mezzana.
Il ginocchio alla testa dell'albero.
I graticci sul ponte.
Posate le travi della cabina sui cunei come nel
castello di prua.
Il tavolato interno sotto, con le altre travi.
Le assi sul ponte.
Finite gli apostoli nel castello di prua.
Le tavole della cabina nel castello di prua e sotto le pedane.
Sistemate le basi per le bitte.
L'apostolo principale e quello anteriore.
Chiudete e bloccate il ponte.
Poi si fa il baglio trasversale della cabina e la
paratia degli alloggi.
Il rostro.
Il sottoponte.
I portelli.
Gli occhi di cubia.
I montanti a gomito.
Il parapetto superiore.
Il baglio trasversale.
Terminate il castello di prua.
Costruite il paraflutti del castello di prua.
Anche il paraflutti della cabina; posate le assi,
e le traverse.
Fate i tavolati
con i puntelli sottostanti.
Chiudete e fate i passacavi.
Finite la cabina e fatevi le cuccette.
Completate gli ombrinali della murata.
Inserite gli alberi.
E il bompresso.
Con l'argano.
Fissate i passacavi.
Anche la paratia per il palco del timone.
Con la paratia del castello di prua.
E fate qui i parapetti
dopo i coperchi dei boccaporti.
La sala pompe e la polena.
La paratia della cabina.
Scaffalature.
Allineate le gallocce.
La paratia per il quadrato dei subalterni.
La dispensa.
La cambusa.

GORLAEUS Il tutto non si distingue dalle parti una volta che queste sono state assemblate. Se così avvenisse allora questa differenza diventerebbe evidente in qualche cosa. Questa cosa sarebbe o una parte del tutto o l'unica essenza dello stesso. Se fosse una parte, allora il precedente computo delle parti sarebbe incompleto. Se invece è una particolare essenza del tutto, allora mi chiedo: che cosa può essere questa essenza e come può essere stata prodotta? Così, ciò che si può distinguere da altro può anche esserne separato. Ma il tutto non si può separare da tutte le parti quando queste sono combinate e unite perché là dove tutte le parti sono presenti, là necessariamente deve essere anche il tutto. E allo stesso modo da questo non può essere distinto.

Per la stessa ragione la quantità di un corpo non può essere distinta dall'intero corpo. Né dallo stesso può essere separata. Se fosse separabile, ciò comporterebbe una contraddizione, infatti anche se un corpo non avesse quantità, sarebbe tuttavia una quantità. Un corpo senza quantità, qualora essa gli fosse sottratta, resterebbe tuttavia una quantità, se fosse divisibile, e tutto ciò che è divisibile è un'unica quantità. Sarebbe divisibile perché possiederebbe tuttora delle parti. Se non le possedesse, allora le parti si sarebbero unite fino a un punto indivisibile. Ma allora i corpi sarebbero penetrabili. I Peripatetici dicono che ciascun corpo è divisibile all'infinito e che a causa di ciò non è mai possibile pervenire alla sua minima parte. Io non condivido questa opinione poiché dico che quando un corpo viene diviso e poi le parti dello stesso e via via le parti delle parti vengono divise, si arriverà inevitabilmente alla parte minima che non potrà essere ulteriormente divisa.

CORO Se ogni parte fosse divisibile all'infinito, allora il più minuscolo granello di sabbia sarebbe divisibile in centomila parti, certamente, anche di più, mille volte centomila parti, e poi ancora in così tante parti da non potersi concepire né contare.

GORLAEUS È assolutamente irragionevole che un corpo, che è finito, debba consistere di parti infinite.

CORO Poiché ciò che può essere diviso,

GORLAEUS può essere nuovamente riunito.

CORO E GORLAEUS Quindi affermiamo che un corpo consiste di parti indivisibili, diciamo inoltre che queste parti possiedono quantità. Quindi neghiamo che ogni quantità sia divisibile.

CORO

Sega o sega a mano.
Martinetto a vite.
Mazze.
Cunei di ferro.
Ferro da marchio.
Scure.
Piccone.
Una pinza.

Tenaglie.
Martello da chiodi.
Cuneo.
Ganasce.
Alette.
Travi per la stiva.
Gole di prua e di poppa.
Sifoni e canapi.
Un palanchino.
Bulloni da paratia.
Martello di ferro.
Trivella.
Un battipalo di legno.
E un cuneo grosso.
Caldaia per il catrame.
Mola.
Stampo.
Una sagoma.
Segala.
Blocco di legno.
Cavalletto.
Travi.
Un traino.
Un traino traverso.
Argano.
Scalpelli.
Martello a granchio.
Cardine.
Ferro da chiodi.
Cesello.
Regolo pieghevole.
Raschietto.
Un maglio.
Martello da chiodi piccolo.
Una pialla.
Una pialla a due ferri.
Incisore.
Piallatrici.
Sega a mano.
Trivella per chiodi di galloccia, trivella da dieci pollici.
Ascia a lama ricurva.
Ascia.

Parte Seconda: Hadewijch

HADEWIJCH ... ero ancora, ahimè, condannata alla mia antica, miserabile condizione.

Un mattino all'alba, durante la Pentecoste, ebbi una visione mentre cantavo il mattutino in chiesa. Il mio cuore, le mie vene, tutto il mio corpo tremava e fremeva di desiderio. Come accade spesso, ero profondamente afflitta e piena di timore che il mio Amore non mi trovasse degna di Lui, ma il mio Amore non avrebbe permesso che morissi, morissi nel dolore. Poco per volta, mi sentivo così esausta dalla terribile intensità della mia passione che mi pareva che le ossa si spezzassero una a una e che il sangue mio scorresse sempre più rapido. Il mio desiderio è indescrivibile; non ci sono parole per esprimere quel che provavo, né esiste alcuno che possa comprendere. Quel che ho da dire non potrebbe essere inteso da chi non ha sperimentato gli effetti dell'amore o da chi è stato ignorato dall'amore. Posso dire che bramavo di ricevere il mio Amore con tutte le mie forze, di conoscerlo fino in fondo, di unire la sua umanità alla mia e di perdere la mia in Lui. Speravo di essere abbastanza forte da poter raggiungere la perfezione, così da apparirgli sufficiente, pura, sola, io sola, universale in ogni virtù, completa e soddisfacente. Così in silenzio mi auguravo che Egli volesse innalzarmi a spirito con la sua natura divina, con tutto quello che Egli è, e che non volesse nascondermi nulla. Questo è il dono che scelgo tra tutti gli altri doni: poter essere degna di Lui e della sua bontà. Perché questa è la perfezione: essere degni di diventare Dio insieme con Dio. Per questo esistono sofferenza e dolore, infelicità e afflizioni indicibili; e tutto si deve accettare di subire senza cedere, senza provare altro che amore meraviglioso, abbracci e baci. Questo io volevo che Dio fosse per me e io per Lui.

CORO Quando ormai non riuscivo più a resistere, una grande aquila volò a me dall'altare. Mi disse: «Se desideri essere una cosa sola con Dio, allora preparati». Mi inginocchiai e il mio cuore traboccò di adorazione per la sua grandezza. So benissimo che non ero pronta e anche Dio lo sa, con mio grande dolore e sofferenza. L'aquila tornò all'altare e gridò: «Signore giusto e onnipotente, mostra il Tuo potere nell'unione con Te, nella Tua gioia.» Poi volò da me e disse: «Colui che è venuto tornerà, ma Colui che non è mai venuto non verrà adesso».

HADEWIJCH Poi Lui stesso scese dall'altare con l'aspetto di un bambino, quale Egli era nei suoi primi tre anni di vita. Egli si volse a me e prese il Suo corpo dal calice con la mano destra e con la sinistra prese una coppa che sembrava provenire dall'altare, ma non ne sono certa. Si avvicinò a me, ora con l'aspetto dell'uomo che era quando ci offrì il Suo corpo la prima volta, bello e affascinante con un volto di rara grazia e con l'atteggiamento sottomesso di chi appartiene totalmente a un altro. Poi Egli si

diede a me nel consueto rituale del sacramento, quindi mi fece bere dalla coppa: il gusto era straordinario. Poi mi si avvicinò ulteriormente, mi prese tra le braccia, mi strinse a Sé. Tutte le mie membra, completamente soddisfatte, erano Sue, così come il mio cuore umano desiderava. Quasi mi mancava la forza per sopportare tutto ciò, ma troppo presto cominciai a non vedere più quell'uomo meravigliosamente bello e lo scorsi svanire lontano, finché non lo percepii più vicino a me, tanto che non riuscivo a distinguere Lui da me stessa. In quel momento sentii che eravamo una cosa sola, senza distinzione. E tutto era reale alla vista, al tatto, al gusto, proprio come si gusta il sacramento e visibile e palpabile come avviene per gli amanti, perduti l'uno nell'altro, nel piacere di vedersi e sentirsi. Rimasi unita al mio Amore, mi fusi con Lui finché non restò nulla di me. Abbandonai il mio corpo e fui innalzata nello spirito e lassù mi furono mostrate tante epoche diverse.

Parte Terza: De Stijl

CORO La linea di un cerchio perfetto non è perfezione di prim'ordine. La linea di un cerchio perfetto è perfetta come "linea". Tuttavia non è perfetta senza limiti, non è perfetta come linea "infinita", non è perfezione "di prim'ordine", non è "la" linea perfetta.

La linea retta perfetta è "la" linea perfetta.

Perché?

Perché è l'unica perfezione di prim'ordine. Allo stesso modo il suo raggio, il perfetto raggio eterno, è perfezione di prim'ordine. Il raggio eterno-perfetto è anche "il" raggio perfetto.

Perché soltanto "come raggio" esiste una perfezione di prim'ordine.

La figura a croce.

La figura che oggettiva il concetto di questa coppia di perfezioni di prim'ordine è la figura del perfetto angolo retto: cioè, in altre parole, la figura a croce.

È questa la figura che rappresenta un raggio-e-linea ridotti a perfezione di prim'ordine. Essa caratterizza il rapporto tra perfezioni di prim'ordine in quanto rapporto ad angolo retto perfetto, un rapporto «a croce».

Questa figura è veramente «aperta».

DANZATRICE (*parlato*) In quei giorni Piet Mondrian mandò a dire che era in Olanda e non poteva tornare a Parigi. La signora Hannaert l'invitò a restare e quando un pomeriggio arrivai, lo trovai seduto a tavola con lei. Mi fece una curiosa impressione perché parlava in modo esitante e muoveva la bocca nervosamente. Passò a Laren l'estate del 1915 e affittò un piccolo atelier nella Noolsestraat. La sera andavamo a Hamdorf perché Piet amava ballare. Quando combinava un appuntamento (preferibilmente

con una ragazza giovanissima) era decisamente di buon umore. Ballava tenendo la schiena rigida, lo sguardo verso l'alto, mentre eseguiva i suoi passi "stilizzati". Gli artisti di Laren cominciarono ben presto a chiamarlo la «Madonna danzante»!

Un pomeriggio del '29 ero a Parigi con lui e incontrai gli Hoyack nel suo atelier. Dopo un po', senza dir nulla, accese un piccolo grammofono (posato come una macchia nera su un tavolino bianco sotto un quadro di cui pareva essere il prolungamento) e cominciò a ballare con Madame Hoyack, rigido e tranquillo. Lo invitai a cenare con me come ai vecchi tempi. Mentre percorrevamo il Boulevard Raspail ebbi improvvisamente l'impressione che fosse rimpicciolito. Ci salutammo nel metro; al momento di partire mi posò una mano sulla spalla e mi abbracciò. Lo vidi dirigersi lentamente verso l'uscita, la testa leggermente piegata, perduto nei suoi pensieri, isolato e solo.

Fu il nostro ultimo incontro.

CORO ... un rapporto "a croce".

Possiamo prolungarlo in qualsiasi direzione a nostro piacimento senza mutarne il carattere essenziale, e per quanto la prolunghiamo questa figura non forma mai un perimetro, così non diventa mai «chiusa»; è quindi totalmente e assolutamente illimitata: esclude qualsiasi limite.

Perché questa figura nasce da se stessa nella nostra concezione, essa caratterizza il concetto dei perfetti opposti di prim'ordine, come concetto dell' "aperto" essenziale, il vero e reale "illimitato".

Parte Quarta

CORO
Sogno di bella morte e desiderio eterno,
splendore di afferrare e sentire solide braccia,
bellezza, stretta al cuore che batte forte,

splendore di tenersi in un abbraccio ardente,
beatitudine fusa in muta comprensione,
beatitudine che è cessazione del dolore.
Oh, desiderio! Il mare si frange su di me,
con la schiuma scura delle onde agitate,
quando vedo che la vita mi muore attorno.

Ma l'Amore no, e quando scruto
la calma luce del tuo viso aperto,
unita a te, in viaggio con te verso l'eternità...

MADAME CURIE (*parlato*) ... Pierre, mio Pierre. Tu giaci là quieto, come un povero ferito che riposa, il capo bendato.

... Le tue labbra che un tempo chiamavo golose sono pallide e scolorite. La tua piccola barba è grigia. Si intravedono appena i capelli perché è lì che inizia la ferita e sopra la fronte a destra si vede l'osso spezzato. Oh, quanto hai sofferto, quanto sangue hai perso, il tuo abito ne è intriso. Che colpo terribile su quella testa che ho tante volte accarezzato e tenuto tra le mie mani... Ti ho baciato sulle palpebre che tu chiudevi sempre perché io te le baciassi quando mi offrivi il capo con il tuo gesto familiare...

... Ti abbiamo messo nella bara sabato mattina e io ti reggevo il capo mentre ti spostavano. Abbiamo baciato il tuo viso freddo per l'ultima volta. Poi ho deposto nella bara le pervinche del giardino insieme a quel mio piccolo ritratto che amavi e che chiamavi «la scolaretta diligente».

... Hanno chiuso la bara e non ti rivedrò mai più. Non voglio che la coprano con quegli orribili veli neri. La copro di fiori e sto seduta vicino a te.

... Vengono a farti visita, triste compagnia; li guardo ma non parlo. Ti portiamo a Sceaux e ti guardiamo scendere nella fossa profonda. Poi una spaventosa sfilata di gente. Vogliono portarci via, ma Jacques e io resistiamo, vogliamo vedere tutto fino alla fine. Riempiono la fossa, posano le corone di fiori; tutto è finito, Pierre dorme il suo ultimo sonno sottoterra, è la fine di tutto, di tutto, di tutto...

L'importanza del radio dal punto di vista delle teorie in generale è stata decisiva. La storia della scoperta e dell'isolamento di questa sostanza ha fornito la prova dell'ipotesi da me fatta, secondo la quale... Il procedimento chimico che mirava a isolare il radio sotto forma di sale puro e a caratterizzarlo come elemento nuovo, questo lavoro è stato svolto prevalentemente da me... e i corpi che ho chiamato radioattivi... ho usato... ho effettuato... ho determinato... ho ottenuto. Questo lavoro [...] è strettamente legato al lavoro svolto in comune. Credo quindi di interpretare esattamente l'intenzione dell'Accademia delle Scienze se ritengo che l'alta distinzione di cui sono oggetto è motivata da questo lavoro comune e costituisce anche un omaggio alla memoria di Pierre Curie.

Mio caro Pierre, ti penso continuamente, mi scoppia la testa e perdo la ragione. Non riesco a convincermi che ormai devo vivere senza di te, senza sorridere al dolce compagno della mia vita.

Pierre mio, mi alzo dopo aver dormito abbastanza bene, relativamente calma. Dopo appena un quarto d'ora ho di nuovo voglia di urlare come una bestia.

... Parlano tutti. Ma io vedo Pierre, Pierre sul suo letto di morte.

Mio piccolo Pierre, vorrei dirti che il citiso è in fiore, che il glicine, il biancospino e gli iris stanno per sbocciare. Tu avresti amato tutto ciò.

Vorrei anche dirti che mi hanno nominato sulla tua cattedra e che ci sono persino stati degli imbecilli che si sono congratulati con me.

Passo tutto il tempo in laboratorio. Non esiste più niente che possa darmi gioia, tranne forse il lavoro scientifico; ma no, neanche questo, perché se mai avessi successo non sopporterei che tu non lo sapessi.

Rosa

Libretto di Peter Greenaway

Ouverture

Nel teatro dell'opera di una grande città si sta allestendo un dramma al fine di ricostruire e investigare l'omicidio di un compositore.

Non si tratta del primo, bensì del sesto di una serie di compositori morti di morte violenta, serie che iniziò con l'uccisione di Anton Webern a Mittersill in Austria nel 1945 e che si è forse conclusa con la morte di John Lennon a New York nel 1980. Le bare dei cinque compositori sono presenti sul palcoscenico per ricordare che il compositore di cui il dramma tratta non è un caso isolato. Il luogo dell'omicidio in questione è un mattatoio abbandonato di proprietà della famiglia Boscanos di Fray Bentos, Uruguay. È il 1957. Affinché non ci siano dubbi che si assisterà a una ricostruzione dell'evento, vengono presentati il palcoscenico, il testo dell'opera, le luci di scena, gli schermi di proiezione, il cavallo del compositore, gli inservienti del mattatoio che cercheranno di contribuire alla ricostruzione dei fatti, l'ambiente sanguinoso del dramma e la maestra delle cerimonie, l'Investigatrice.

Scena uno

L'assistente dell'Investigatrice che ha funzione di commentatrice è confinata in un box dal quale descrive le drammatiche circostanze della ricostruzione e attira l'attenzione del pubblico sull'inclinazione del palcoscenico, stratagemma importante nella ricostruzione del dramma; inoltre fornisce alcuni dettagli specifici come i diversi colori di sangue che verranno usati. La commentatrice vuole sottolineare che l'evento è avvenuto in un mattatoio, luogo di sacrificio e di uccisione rituale.

Scena due

La commentatrice si affanna a presentare i lenzuoli su cui dormirono il compositore e la sua fidanzata, lenzuoli che sono la prova evidente della

violenta relazione dei protagonisti. La commentatrice è talmente ossessionata dai lenzuoli da diventare ridicola, infatti due orchestrali salgono sul palcoscenico per farsi beffe della sua lascivia. Per meglio entrare nel dramma, la commentatrice legge le strazianti lettere mandate dalla fidanzata a sua madre, lettere in seguito usate come prove dalla polizia e dalla stampa. Tale è il desiderio della donna di identificarsi con la fidanzata che inizia a impersonarla. Ora la commentatrice è diventata Esmeralda mentre i lenzuoli appesi che documentano notti di lussuria diventano lo schermo su cui si proietta un tremolante frammento di film – un solitario paesaggio western – poiché il sogno di Rosa è di scrivere musica per il cinema western.

Scena tre

Pare che la causa dell'infelicità della fidanzata sia un cavallo, il cavallo di Rosa, una cavalla nera che il pigro compositore cavalca raramente e tiene prigioniera in una gabbia attrezzata con un tapis roulant perché possa fare del moto. Secondo la fidanzata, Rosa dedica molte più attenzioni alla sua cavalla che a lei.

Scena quattro

La commentatrice, che ora interpreta la fidanzata di Rosa, è turbata alla vista del cavallo. Quando iniziano le attività del mattatoio, essa lascia il suo box per avvicinarsi all'animale e i due Gigolo che sono in scena ne approfittano per farle interpretare la parte della fidanzata in modo più realistico. La vestono, o piuttosto la svestono, per la parte, mentre l'Investigatrice spiega lo stretto rapporto tra la fidanzata Esmeralda e il mattatoio che appartiene alla sua famiglia. Forse in quel luogo non si sacrifica solo il bestiame, forse la fidanzata stessa è sacrificata a sposare questo ricco compositore.

Ormai perfettamente identificatasi con la fidanzata, la commentatrice ammette di essere gelosa della cavalla di Rosa; vorrebbe essere un cavallo per ottenere le attenzioni del suo amante.

Mentre sul sofà la fidanzata prova varie posizioni per diventare una desiderabile partner sessuale equina per Rosa, i Gigolo ricordano che in scena sono presenti dieci indizi per risolvere il dramma. Manca il compositore.

Scena cinque

All'alba di un nuovo, pigro giorno Rosa si alza da letto. Indossa una camicia accuratamente lavata e stirata da Esmeralda, ma ignora la sua fidanzata per dedicarsi alla cavalla. Quando finalmente si degna di notare Esmeralda, lancia in aria una moneta per decidere se fare l'amore con lei o scrivere musica. Esmeralda si copre il corpo di inchiostro nero per assomigliare alla cavalla nera.

Scena sei

Gli sforzi di Esmeralda per identificarsi con la cavalla eccitano Rosa, ma i suoi approcci sessuali vengono interrotti dall'apparizione sullo schermo tremolante di due misteriosi uomini a cavallo, due cowboy che cavalcano silenziosi nel paesaggio. Abbandonata Esmeralda sul sofà, Rosa si siede al pianoforte e scrive musica per celebrare l'entrata dei due cowboy. Rosa via via si eccita e scrive musica per descrivere ogni dettaglio dei cavalli dei cowboy.

Scena sette

Gli inservienti del mattatoio vogliono vendere i manoscritti di Rosa a Hollywood; in questo modo la carriera di Rosa prende il volo, mentre Esmeralda è sempre più ignorata e infelice. Ispirato dalle sue due personali muse western sempre presenti sul suo schermo privato, Rosa scrive febbrilmente musica per un western dopo l'altro e senza preoccuparsi della banalità della sua ossessione guadagna un mucchio di soldi. Si serve di tecnici per gli effetti speciali prelevandoli dall'orchestra al fine di ottenere particolari effetti musicali e sonori. Con il crescere del successo crescono anche il divertimento e il gioco e gli inservienti del mattatoio impersonano molti famosi archetipi del cinema western. Occupano tutto il palcoscenico. Uno dei personaggi, la Puttana Texana, appare stranamente familiare. È infatti l'Investigatrice travestita e il suo ritorno in palcoscenico con il figlio dodicenne provoca un cambiamento drammatico.

Scena otto

I buoni cowboy, le muse di Rosa sul suo schermo privato, diventano aggressivi. Inseguono Rosa che fugge sulla sua cavalla Ebola lanciando banconote dietro di sé nella speranza di calmare i suoi inseguitori. Al culmine della cavalcata vengono sparati tre colpi.

Scena nove

Rosa e il cavallo sono morti. Esmeralda urla il suo dolore. I Cowboy smontano di sella e portano in palcoscenico una fetta di cactus, dono del deserto. I Cowboy non sono altro che i Gigolo ma ora si chiamano Alcan e Lully, due compositori morti in circostanze sospette, il primo soffocato in seguito a una caduta di libri, il secondo morto di cancrena dopo essersi ferito al piede con il bastone che usava per segnare il tempo.

L'Investigatrice prende in mano l'indagine. Chi ha ucciso Rosa e perché? Che è successo al suo cadavere? E al suo cavallo? Che è successo a Esmeralda? Ora i Cowboy sono diventati gli assistenti dell'Investigatrice. Per meglio ricostruire i fatti e basandosi sulle testimonianze dei giornali dell'epoca che erano avversi a Esmeralda, i Cowboy-Gigolo maltrattano Esmeralda pazza di dolore. La prendono a schiaffi per calmarla. Pretendono

che il cantante che interpreta Rosa smetta di fare il morto, perché chi mai ucciderebbe un compositore solo per ricostruirne il dramma. Ma l'attore che recita Rosa è morto davvero. Chi è il responsabile?

Guidati dalle cronache dei giornali i tre cercano di ricostruire le circostanze dell'omicidio. I giornali dicono che il corpo fu trovato nudo e i Cowboy spogliano l'attore che interpreta Rosa. I giornali dicono che secondo il testamento di Rosa il suo cavallo doveva essere imbalsamato e bruciato. Nessuno mai doveva cavalcare il suo cavallo. I Cowboy obbligano uno dei personaggi western a sventrare e imbalsamare il cavallo. I giornali dicono che Rosa e Esmeralda erano sposati e il prete ubriaco del western celebra il matrimonio. Secondo i giornali Esmeralda sparì con il denaro di Rosa. I Cowboy trovano una soluzione: infilano Esmeralda e il denaro nella pancia del cavallo morto. I giornali alludono a pratiche contro natura e i Cowboy si esibiscono in pratiche contro natura. A questo punto i personaggi del western protestano per tanta crudeltà gratuita, ma i Cowboy si sbarazzano delle loro critiche rimandandoli sullo schermo dal quale sono venuti. L'Investigatrice spegne il proiettore e la folla che protesta sparisce.

Scena dieci

Sullo schermo i cowboy rimontano a cavallo e si allontanano al galoppo abbandonando il corpo irrigidito di Rosa a cavalcioni del cadavere del suo cavallo dentro il quale c'è sua moglie. Finalmente Esmeralda e il cavallo sono la stessa cosa come lei aveva sempre desiderato. Rosa morto e Esmeralda prigioniera cantano un lamento mentre un sudario li avvolge entrambi. L'Investigatrice descrive un'immagine di morte e rovina e il cielo si spalanca per lavar via l'infamia.

Scena undici

Il sudario si solleva e la notte eterna scende sul mattatoio.

Scena dodici

I parenti di Rosa e di Esmeralda arrivano per il funerale. Ora il corpo di Rosa giace sul sofà. L'Investigatrice spiega il mistero. La morte di Rosa non è avvenuta per caso ma è la conseguenza di un complotto. Con l'aiuto dei Cowboy-Gigolo, Alcan e Lully, che tornano in scena vestiti a lutto per piangere ipocritamente con i parenti, i tre elencano eccitati gli indizi che hanno dato forma al melodramma. Infine l'Investigatrice elenca i dieci indizi, tutti presenti anche alla morte degli altri cinque compositori dell'ouverture. I dieci indizi indicano che al momento della morte l'ucciso indossava un cappello, aveva gli occhiali e fumava un sigaro. Fu ucciso con tre colpi sparati da un fucile e in presenza di vegetazione rituale. Il delitto avvenne dopo il tramonto e gli aggressori avevano passaporti americani.

Infine l'ucciso era un compositore che ha lasciato una vedova inconsolabile. In un feroce finale i Cowboy-Gigolo mostrano la dolente Esmeralda bruciata viva nel cadavere del cavallo di Rosa.

Il dramma si conclude rapidamente. Gli investigatori si ritirano e il box della commentatrice viene occupato dalla Cantante dell'Indice che, qualora il pubblico avesse qualche dubbio sullo spettacolo appena rappresentato, canta l'indice alfabetico dei vocaboli usati nel dramma. Starà ancora cantando quando buona parte degli spettatori saranno ormai a casa loro e a letto, lontani da questa indagine sulla morte di un compositore. Chi è il colpevole della morte di Rosa? Chi è l'Investigatrice? L'indagine deve continuare.

Rosa

Dramma western
Opera in dodici scene
Libretto di Peter Greenaway

Personaggi:

JUAN MANUEL DE ROSA	baritono
LA PRIMA CANTANTE	soprano
poi	
MADAME DE VRIES	
poi	
LA PUTTANA TEXANA	
poi	
L'INVESTIGATRICE	
LA SECONDA CANTANTE	soprano
poi	
LA DONNA BIONDA	
poi	
ESMERALDA	
ALCAN	baritono
prima GIGOLO	
poi COWBOY	
LULLY	tenore
prima GIGOLO	
poi COWBOY	
LA CANTANTE DELL'INDICE	mezzosoprano

Ouverture

CORO
Vorrei descrivere il palcoscenico.
Un filo di luce notturna penetra in un mattatoio.
Le tavole del pavimento conducono in linee parallele verso un luogo vago che non ci riguarda – un luogo al di là del teatro dell'opera,
al di là delle strade, al di là delle case dei sobborghi,
fino a un singolo punto ipotetico...
sull'orizzonte del mare.
Lontano da questo dramma amaro.

Le tavole del pavimento sono coperte di sangue essicato.
Vorrei descrivere il sangue.
È il sangue secco di centinaia di migliaia di bovini...
di cavalli...
Macellati per ottenere carne. Bistecche da mangiare a Fray Bentos, Buenos Aires, Panama City, Città del Messico, Florida Keys, Marsiglia, Berlino, Parigi, San Francisco.
Sull'orizzonte del mare.
Lontano da questo dramma amaro.

Vedremo se c'è anche sangue umano.

Dobbiamo andare al cinema.
Un cinema privato. Uno schermo privato.
Quattro lenzuoli sporchi cuciti insieme per formare lo schermo.
Uno per la saliva,
uno per l'urina,
uno per lo sperma,
uno per il sangue.
Tutti per le lacrime.
C'è un cavallo.
Una cavalla nera in una gabbia... con catene e nastri rossi
percorre centomila miglia.
Dentro un box per cavalli,
una macchina da tortura per cavalli.
Un cavallo tanto amato da essere tenuto prigioniero.

C'è una donna. Descrive se stessa.

Scena uno

LA PRIMA CANTANTE Vorrei descrivere il palcoscenico.
LA SECONDA CANTANTE Rosa. Juan Manuel De Rosa. 1957. Fray Bentos, Uruguay.

Compositore assassinato.
CORO Compositore assassinato.
LA PRIMA CANTANTE
Lentamente un filo di luce notturna penetra
con la musica.
LA SECONDA CANTANTE Se lasciassi cadere una palla di cannone, una biglia, un piccolo cuscinetto a sfera, cento palline da tennis nell'oscurità al fondo del palcoscenico, rotolerebbero tutti verso di voi, e se riuscissero ad aggirare i solchi, le fessure, le crepe e i bordi scanalati delle tavole del pavimento, tutti questi oggetti rotolerebbero nella fossa dell'orchestra e rimbalzerebbero tra gli strumenti e i musicisti.
(*Gli oggetti rotolanti producono un rumore come di tori in corsa*)
C'è polvere. Il secondo e il terzo violino sono costretti a tossire.
LA PRIMA CANTANTE
Vorrei descrivere il palcoscenico.
La luce penetra nel mattatoio.
CORO
Le tavole del pavimento sono coperte di sangue essicato.
Il sangue sul pavimento è vecchio,
e colorato in tre colori dimenticati.
Le tavole del pavimento sono coperte di sangue essicato.
LA PRIMA CANTANTE, ora MADAME DE VRIES Le tavole del pavimento sono coperte di sangue essicato.
CORO
Il rosso che si usava per colorare i cardinali.
Il rosso che si usava per il servizio postale.
MADAME DE VRIES Un calpestio di zoccoli travolti dal panico.
CORO Il rosso usato da insetti e pappagalli.
MADAME DE VRIES
Vorrei descrivere il sangue.
Le tavole del pavimento sono coperte di sangue essicato.
CORO I ganci e i lacci per issare le carcasse del bestiame sanguinante sono in movimento.

Scena due

MADAME DE VRIES Questo schermo è formato da quattro lenzuoli matrimoniali cuciti insieme.
Un uomo e una donna hanno giaciuto nudi su questi lenzuoli.
Per molte notti.
LA SECONDA CANTANTE, ora LA DONNA BIONDA
13 ottobre, sangue.
14 ottobre, caffè e sangue.
15 ottobre, birra. Depravazione.

Sabato 16, latte, depravazione, caffè, lacrime.
Domenica 17, depravazione e depravazione.
Manca lunedì.
Manca martedì.
Mercoledì 20, vomito e fumo.
Giovedì 21, depravazione, caffè, birra, vomito.
Venerdì 22, liquido per lucidare l'ottone, depravazione, caffè.
Manca sabato.
Domenica 24, depravazione, sangue.
Lunedì 25, depravazione, vomito, caffè, paprica.
Martedì 26, lacrime.
Mercoledì 27, depravazione e lacrime.
Giovedì 28, vomito, urina.
Venerdì 29, depravazione e birra.
Sabato 30, escrementi e birra.
Domenica 31, lacrime e depravazione.
1 novembre, depravazione.
2 novembre, depravazione, caffè.
3 novembre, sangue, vino e saliva.
4 novembre, sudore.
5 novembre, lacrime e lacrime. Catarro. Birra e saliva e catarro.
Domenica 7, depravazione ed emetico.
Lunedì 8, depravazione.
Manca martedì.
Mercoledì 10, lacrime.
Giovedì 11, vino e marzapane e depravazione.
I GIGOLO
12 novembre, depravazione, depravazione.
Weekend 13 e 14, lacrime, sangue, cioccolato.
Lunedì 15, caffè e depravazione. Succo d'arancia.
Martedì 16, lacrime e sangue e saliva.
Mercoledì 17, sudore e cera. Eau de Cologne.
LA DONNA BIONDA
«Sono stata a letto con lui, mamma, in cento modi.»
«Sono stata a letto con lui, mamma, in mille modi.»
«Sono stata un'amante per lui, mamma.»
«Sono stata un'amante normale.»
«Sono stata un'amante normale, cara mamma.»
MADAME DE VRIES Come può un'opera spiegare la complicata faccenda delle lenzuola?
LA DONNA BIONDA
«Sono stata una bambina per lui, mamma,
una bambina piccola.»
«Sono stata una madre per lui, mamma,
che fa quello che una madre fa per un bambino piccolo, mamma.»

«Sono stata un cane per quest'uomo, mamma, un cane con le gambe spalancate.»
MADAME DE VRIES
Dobbiamo lasciare il teatro dell'opera...
e andare al cinema.
C'è uno schermo.
Un cinema privato.
Quattro lenzuoli sporchi cuciti insieme
per formare lo schermo.
Uno per la saliva.
Uno per l'urina.
Uno per lo sperma.
Uno per il sangue.
Tutti per le lacrime.
CORO Tutti per le lacrime.

Scena tre

CORO
È sano come un pesce, nero come l'ebano col lucido mantello ben spazzolato.
Criniera e coda spuntate con cura, la groppa ampia, il posteriore bene in carne.
MADAME DE VRIES
Un cavallo.
Una cavalla in gabbia.
Con catene e nastri rossi.
CORO
Catene e cinghie tintinnano.
Le zampe sono numerate.
MADAME DE VRIES
Percorre centomila miglia.
È una macchina da tortura per un cavallo
tanto amato da essere tenuto prigioniero.

Scena quattro

LA DONNA BIONDA, ora ESMERALDA
Sono stata a letto con lui, mamma, in cento modi.
Sono stata a letto con lui, mamma, in mille modi.
Sono stata un'amante normale per lui, mamma.
Sono stata una bambina per lui, mamma,
una bambina piccola.

Sono stata una madre per lui, mamma.
Ho fatto quel che una madre fa per un bambino piccolo, mamma.
Sono stata un cane per quest'uomo, mamma.
Un cagnolino con le gambe spalancate.
MADAME DE VRIES e CORO
Per i cinici del bel mondo, Esmeralda era sempre
in offerta
sul mercato delle figlie da sposare
gestito dai Boscanos,
macellatori di cavalli e bovini.
Proprietari di mattatoi, arricchitisi con la macellazione
di animali.
ESMERALDA
Cara mamma, sono triste... perché lo amo.
Ma dovrei essere un animale, dice lui.

Cara mamma,
ho sempre avuto paura del fuoco?
Adesso brucio. Mio marito mi brucia.
Ma non è mio marito.
La tua affezionata figlia,
Esmeralda.

Cara mamma,
sono gelosa di un cavallo.
È mai possibile?
Voglio essere il cavallo del mio amante.
È possibile?
Affezionata figlia.
Esmeralda.

Cara mamma,
mio padre ti ha mai preso come una cavalla
per generarmi?
È così che si fa?
La tua affezionata figlia,
Esmeralda.
P.S. Non dirlo ai miei fratelli.

Cara mamma,
voglio avere sei capezzoli...
E due cosce nere.
Voglio essere una cavalla per mio marito.
E che lui possa cavalcarmi. Con la sua musica.
La tua affezionata figlia,
Esmeralda.

I GIGOLO
1) C'è un palcoscenico profondo, ancora buio, con nette linee prospettiche sul pavimento.
2) C'è lo schermo che testimonia una breve storia di violenza fisica.
3) C'è, sfocata e pallida, l'immagine ritoccata del letto secco di un fiume.
4) C'è un cavallo intrappolato su un decorativo tapis roulant.
5) E c'è una donna nuda che accarezza un sofà rosso-rosa e stira camicie e attende altra violenza fisica.
6) E c'è un pianoforte ingombro.
7) C'è anche, ma è meno importante, una bacinella di acqua e sapone e un letto in ombra.
8) ... e ventiquattro ombre di bovini interpretate da uomini nudi con scope e grembiuli di cuoio.
CORO Uno.
MADAME DE VRIES Il pavimento.
CORO Due.
MADAME DE VRIES Il lenzuolo.
CORO Tre.
MADAME DE VRIES Il letto del fiume.
CORO Quattro.
MADAME DE VRIES Il cavallo.
CORO Cinque.
MADAME DE VRIES La donna.
CORO Sei.
MADAME DE VRIES Il sofà.
CORO Sette.
MADAME DE VRIES La bacinella di acqua e sapone.
CORO Otto.
MADAME DE VRIES Il pianoforte.
CORO Nove.
MADAME DE VRIES Il letto.
CORO Manca il numero dieci. Sono prove queste? Quali sono importanti? Quali sono secondarie? Quali sono indiziarie?

Scena cinque

MADAME DE VRIES Spunta l'alba. Che cosa semplice da dire.
ESMERALDA
Mamma, avrei dovuto nascere cavallo,
hai sbagliato tu.
Avrei dovuto avere un cavallo per padre.
ROSA
Sono lieto, e dovresti esserlo anche tu,
che i cavalli non scrivono lettere.

Forse oggi cavalcherò.
Forse domani cavalcherò.
Forse oggi cavalcherò.
Forse domani cavalcherò.
ESMERALDA
Cara mamma,
avrei dovuto nascere cavallo.
Hai sbagliato tu.
P.S. E non dirlo ai miei due fratelli.
ROSA
«Cara mamma,
sono felice, e dovresti esserlo anche tu,
che i cavalli non bevono inchiostro,
altrimenti saresti presto privata
della possibilità di sentire tua figlia.
P.S. E non dirlo ai miei due fratelli».

Oggi scriverò musica.
ESMERALDA Cercherò di essere un cavallo per mio marito.
ESMERALDA e CORO Così mi sposerà.
ESMERALDA
Sarò una sposa nera in chiesa,
invece che una puttana bianca nella stalla.
CORO
Sarò una sposa nera in chiesa,
invece che una puttana bianca nella stalla.

Scena sei

ROSA
Tua madre si congratulerebbe con te
per la tua immaginazione,
per il tuo generoso uso di inchiostro.
Uomini a cavallo!
ESMERALDA Cara mamma.
ROSA Uomini a cavallo. Due cavalieri!
ESMERALDA Cara mamma. E i miei due fratelli.
ROSA Uomini a cavallo. Due cavalieri. Sulla mia terra.
ESMERALDA Cara mamma. Hai mandato da me i miei due fratelli?
ROSA Uomini a cavallo. Due cavalieri. Sulla mia terra.
ROSA e CORO In visita alla musica.
ESMERALDA Sono venuti per i soldi. E per divertirsi.
ROSA
Musica per ogni zampa della cavalla.

La zampa anteriore destra conduce dritto a una gola nera.
La zampa anteriore sinistra conduce dritto al suo petto.
La zampa posteriore destra si curva verso un ventre ricco di capezzoli.
La zampa posteriore sinistra conduce a natiche nerissime.
La coda nasconde a malapena la massima delizia della mia cavalla.
Musica per ogni zampa.
Ci dovrebbe essere musica anche per la coda.

Scena sette

ESMERALDA
Sono qui. Ci sono anch'io.
Mamma, digli che sono qui.
Se la sua indifferenza ha fatto di me una cosa
con cui giocare,
che farà la sua musica?

Sono qui. Ci sono anch'io.
Mamma, digli che sono qui.
Fingo di essere un cavallo
per compiacere la sua lascivia.

Per favore digli che voglio che mi suoni.
Digli che io posso ispirarlo tanto quanto
l'ombra di due uomini a cavallo
su uno schermo di lenzuoli sporchi.

Sono qui. Ci sono anch'io.
Mamma, di' ai miei fratelli che sono qui.
Sdraiata nuda su un sofà, ignorata da un uomo
che scrive musica per i cavalli.
I GIGOLO
«Sono andati da quella parte. Verso sud. Lungo il letto del fiume».
«Quindi faresti meglio a invecchiare in fretta, ragazzo,
se non vuoi morire troppo giovane».
Schiocchi, fruste, ruote.
Secchi di metallo per zoccoli di muli.
Mantici asmatici per cavalli ansimanti.
Giarrettiere elastiche per colpi di fucile
e puttane all'opera.
Lastre di vetro per cuori spezzati,
e botte vere.
Acqua minerale, non gasata,
per whisky, sangue, lacrime, pioggia,
rovesciata sulla passerella.

(E per chi fa un lavoro che fa venir sete)
Rumore di pancia sotto una camicia sbottonata
per il ciclone
che strappa via il tetto del fienile,
fa rotolare i cespugli senza radice del deserto,
piega i segnali ATTRAVERSARE – STOP
Tamburo di latta per indiani e serpenti a sonagli,
pacchetto di carta pieno di sabbia
per i rumori notturni del deserto.
I GIGOLO e CORO
«Robaccia western, robaccia western, robaccia western.»
ESMERALDA
Ami il tuo cavallo più di quanto amerai mai me.
Ami i tuoi cavalli più di quanto amerai mai me.
Svelti, fratelli, prendete questo adultero che mi tradisce coi cavalli.
Oh madre mia, perché non può amarmi come
gli altri uomini?
Perché non può amarmi come gli altri uomini?
MADAME DE VRIES
E quali altri uomini ti amano, bambina?
Li hai cuciti tu i tuoi lenzuoli, ora ti tocca dormirci sopra.
ROSA
Ho cavalcato con te tutta la vita.
Cavalcheremo insieme per sempre.
Cavalcheremo insieme fino alla morte.
Il capo indiano,
il cowboy selvaggio,
il pistolero,
il dottore ubriaco,
lo sceriffo buono,
lo sceriffo buono in mano ai cowboy cattivi.
Il cowboy che canta con un sorriso ossequioso.
Il venditore di medicine miracolose coi capelli neri tinti
che ha una borsa di stoffa e suona il trombone
per chiamare a raccolta i clienti.
La sposa innocente col seno fiorente.
Il padre vendicativo coi baffi e il papillon.
Le ragazze del saloon con le voci stridule.

Il predicatore irlandese con la bottiglia di whisky
e la figlia brutta.
La patetica vergine scotennata coi piedi freddi
e le gambe nude.
L'indiano rinnegato col cuor d'oro e la pleurite.
La ballerina del bar con le giarrettiere bianche sulle cosce grasse.

Il burbero uomo dei boschi con un debole per la sodomia.
Il cacciatore di bisonti coi lunghi capelli gialli e le unghie sporche.
La puttana texana che gestisce il saloon e ha un figlioletto vestito come il piccolo Lord.
MADAME DE VRIES e CORO Juan Manuel De Rosa.

Scena otto

(*Strumentale*)

Scena nove

CORO
La morte di un compositore richiede un'indagine.
Orfeo fu veramente massacrato?
ESMERALDA Rosa, rosa, rosa, rosa...
CORO Rosa fu assassinato a Fray Bentos in circostanze misteriose? Fu ucciso da misteriosi aggressori mentre cavalcava il suo cavallo? Chi erano gli assassini?
Chi erano gli assassini?
Erano davvero cowboy?
MADAME DE VRIES, ora LA PUTTANA TEXANA
Tutti questi eventi non sono che una ricostruzione.
E io sono l'investigatore
I GIGOLO, ora I COWBOY
Lei è l'In-ve-sti-ga-tri-ce.
E noi la chiamiamo Trixie.
Per brevità.
È un bel nome da lavoro,
per una puttana.
ESMERALDA Rosa, rosa, rosa, rosa...
LA PUTTANA TEXANA, ora L'INVESTIGATRICE
Questi sono i fatti.
Rosa è morto.
Aveva un cavallo, una donna,
e un certo talento musicale...
E tre colpi l'hanno steso.
E io sono l'Investigatrice.
E investigo.
I COWBOY, ora ALCAN e LULLY
Alzati, Rosa!
Lo sappiamo tutti che sei il cadavere.
Chi mai vorrebbe uccidere un compositore?

INVESTIGATRICE
Vorrei descrivere i fatti.
Due assassini uccisero Rosa
con tre proiettili,
mentre era fuori
a cavallo.
ALCAN e LULLY
Cowboy dal grilletto facile?
I fratelli della sua fidanzata?
I suoi maestri di Parigi – disgustati per i loro sforzi
resi banali dal contatto con Hollywood?
Svegliati, Rosa. Come i tuoi piedi...
anche la tua recitazione puzza.

Svegliati, mulo.
Quando mai un cavallo morto recita?
ESMERALDA Rosa, rosa, rosa, rosa...
ALCAN e LULLY
Il corpo fu trovato nudo.
Tranne il cappello.
Tranne gli occhiali.
Tranne il sigaro Avana.
Fu trovato nudo.
A parte il cappello.
E gli occhiali.
E un sigaro acceso.
ESMERALDA Rosa, rosa, rosa, rosa...
ALCAN e LULLY
Qui dice che la moglie di Rosa fu malmenata.
Dice che legarono e imbavagliarono la moglie.

Sua moglie fu legata e imbavagliata.

Legata con funi.
Dicono che sembrava un cavallo.

Rosa disse: «Il cavallo deve essere imbalsamato».
ESMERALDA Rosa, rosa, rosa, rosa...
ALCAN e LULLY Qui dice che Rosa era sposato.
ALCAN Sposiamo il cadavere alla puttana.
LULLY O la puttana al cadavere.
ALCAN e LULLY
I giornali hanno fatto di te, Esmeralda,
e di te, Juan Manuel Rosa,
marito e moglie.
Vi hanno festeggiato col loro inchiostro di stampa
come non foste mai celebrati

dagli auguri dei testimoni di nozze.
Noi saremo i testimoni,
e che i giornali porgano i loro migliori auguri.

Vogliono che siate sposati.
Ma vogliono anche, Esmeralda,
far ricadere la colpa della morte di tuo marito
su di te.
INVESTIGATRICE
Un uomo e il suo cavallo.
Un uomo cavalca il suo cavallo tutto il giorno,
ma cavalca sua moglie solo per un momento d'estasi.
ALCAN e LULLY
Di' che vuoi essere la moglie di quest'uomo
finché morte non vi separi,
benché la morte vi abbia già separato.
Si può sposare un cadavere?
È legale?
Bacia lo sposo.
Bacia la sposa.
Bacia il prete ubriaco.
Baciami.

I soldi sono scomparsi. La signora è scomparsa.
Dove sono andati?
Sono finiti nel cavallo.
Metti tutto nel cavallo.
LULLY
I giornali scrissero:
«Si sospettano pratiche contro natura.»
ALCAN
Eseguiamo qualche pratica contro natura.

Scena dieci

ROSA Cavalco senza muovermi con la mia musica.
ESMERALDA Cavalco senza muovermi.
ROSA Con la mia musica.
ESMERALDA Con le mosche sul viso.
ROSA Con le mosche sul viso.
ESMERALDA Cavalcata di morte.
ROSA Cavalcata di morte.
ESMERALDA Insieme a sua moglie per sempre...
ROSA Insieme a mia moglie per sempre...
ESMERALDA e ROSA ... Tra le sue/le mie ginocchia.

INVESTIGATRICE La lingua di quest'uomo è stata spostata.
La sua piccola lingua simile a un biscotto secco sporge in fuori come un cucchiaino dalla zuccheriera.
Immaginate questa lingua infilata nella bocca di Esmeralda Boscanos.
Immaginate questa lingua che le lecca un capezzolo.
Immaginate questa lingua che bagna le labbra del suo ventre.
E pensate a briciole di biscotti allo zenzero spazzate via dai lenzuoli...
Oppure spazzate via dal grembiule di sua madre che li ha appena sfornati.
E pensate agli escrementi secchi e friabili
delle pecore.
Oppure al nonno di Esmeralda morente nel suo letto.
Si pensa a tutte queste cose guardando la scura lingua secca e avvizzita di quest'uomo.

Scena undici

ROSA
Sto cavalcando.
Sto cavalcando.
Cavalco veloce.
Con cavalli, donne, cavalli della notte, cavalle della notte.
CORO
Rosa canta di donne e cavalli.
La sua mente in decomposizione non fa differenza tra loro.
Rosa, Rosa, Rosa, Rosa.
ROSA
Sto cavalcando.
Sto cavalcando.
Cavalco veloce.
Con cavalli, donne, cavalli della notte, cavalle della notte.

Scena dodici

INVESTIGATRICE
Sono l'In-ve-sti-ga-tri-ce.
Io investigo.
Vi porgo le mie condoglianze
per la morte di un grande compositore.
La causa della morte è un mistero
per i giornali.
Ma noi abbiamo svolto le ricerche necessarie,
e possiamo dimostrarvi che la sua morte non fu
accidentale,

né un omicidio casuale.
Esistono indizi che collegano la morte di questo famoso compositore a una cospirazione.

Vi presento gli indizi.
ALCAN e LULLY
1) Il ferro caldo per stirare le camicie e marchiare le pance.
2) Un letto per scordare il dolore dormendo.
3) Un cappello per proteggere il capo dal sole ardente di Fray Bentos.
INVESTIGATRICE
Rosa fece testamento.
C'è una frase.
«Quando muoio, uccidete il mio cavallo e bruciatelo.
Nessun altro deve cavalcare il mio cavallo.»

Mentre voi fate le vostre speculazioni,
noi onoreremo le sue ultime volontà e
bruceremo il suo cavallo.
Dov'è sua moglie?
E dove sono i soldi?
È stata rapita dagli assassini?
Le cronache dei giornali dicono che lui bruciò il suo cavallo.
CORO Faremo come dicono.
ALCAN e LULLY
4) Una pianta di cactus, vegetazione, una pianta. Spinosa. Un vegetale. Fiore del deserto.
5) Il pianoforte di Rosa, graffiato dagli speroni, lo strumento della fortuna di Rosa, la sua macchina per far soldi.
6) Gli occhiali di Rosa, per vederti meglio. Ma com'è possibile che un compositore fosse così miope?
7) Il sofà rosso-rosa, per languide sieste pomeridiane e sesso veloce.
8) Il fucile che sparò i colpi.
9) L'ultimo sigaro di Rosa, un Avana Excelsior, con la fascetta viola che autentica un sigaro di qualità e ti fa pensare di avere in bocca il tuo cazzo eretto e ardente – l'estremità giusta all'esterno affinché tutto il mondo veda e ammiri.
10) Due corni dell'orchesta che «tanto contribuirono alla musica» per il cavallo di Rosa. Essi possono ora accompagnare lo spirito di Rosa nel cielo infuocato.
11) I tre proiettili che uccisero Rosa, testa, cuore e... fondoschiena.
12) Il sudario nero che coprì il suo corpo. Si tratta di un omicidio notturno. Con stelle. Le cinquantuno stelle della bandiera americana?
INVESTIGATRICE
13) Due passaporti americani.
14) Era un compositore.
15) Una vedova. Una vedova dolente.

INVESTIGATRICE e CORO
Troppi indizi.
Dieci sono sufficienti.
INVESTIGATRICE
1) Il cappello. Il compositore aveva un cappello.
Sono questi gli indizi che dovrebbero farvi sospettare che si tratta di cospirazione.
2) Il paio di occhiali. Il compositore portava gli occhiali.
Sono questi gli indizi che dovrebbero farvi sospettare che si tratta di cospirazione.
3) Il sigaro. Il compositore fumava un sigaro al momento della morte.
Sono questi gli indizi che dovrebbero farvi sospettare che si tratta di cospirazione.
Sono questi gli indizi generalmente presenti alla morte dei compositori.
INVESTIGATRICE e CORO
4) Tre proiettili. Il compositore fu ucciso con tre proiettili.
5) Il fucile. Il compositore fu ucciso con un fucile.
6) Vegetazione. Al momento della morte il compositore era vicino alla vegetazione.
7) Oscurità. Il compositore fu ucciso al buio.
8) Passaporti statunitensi. Gli aggressori del compositore avevano passaporti americani.
9) Era un compositore. Il morto era un compositore.
10) Una vedova dolente. Il compositore lasciò una vedova dolente.

[Traduzione pubblicata per gentile concessione di Peter Greenaway.]

Appendice

Catalogo delle opere

(a cura di Sergio Bonino)

Il catalogo della produzione di Louis Andriessen è stato qui suddiviso per praticità di consultazione nelle seguenti sezioni:

1. Lavori per il teatro
2. Composizioni per orchestra, orchestra da camera, grande ensemble
3. Composizioni vocali
4. Musica da camera

L'organico orchestrale riportato con le sole cifre rispecchia, secondo una diffusione convenzione, questa successione di strumenti divisi in sezioni: flauti, oboi, clarinetti, fagotti; corni, trombe, tromboni, tuba. La parola "anche" anteposta al nome di uno strumento sta a indicare che gli strumenti elencati precedentemente devono combinare lo strumento principale con un'altro (come è il caso di clarinetto e clarinetto basso, di flauto e ottavino, ecc.). Le abbreviazioni sono intese declinabili in numero, gli aggettivi anche in genere, e sono cumulabili.

Abbreviazioni

A	=	contralto (voce e aggettivo)
a.	=	arpa
ad lib.	=	ad libitum
agg.	=	aggiunto
amplif.	=	amplificato, amplificatore
arm.	=	armonica
B	=	basso (voce e aggettivo)
Bar	=	baritono (voce e aggettivo)
cb.	=	contrabbasso (strumento e aggettivo)
cel.	=	celesta
cfg.	=	controfagotto
chit.	=	chitarra
cl.	=	clarinetto
clav.	=	clavicembalo
cor.	=	corno
crt.	=	cornetta
dir.	=	direttore
ed.	=	edizione
elem.	=	elemento
elett.	=	elettrico, elettronico
esec.	=	esecutore, esecuzione
fg.	=	fagotto
fis.	=	fisarmonica
fl.	=	flauto
glock.	=	glockenspiel
gr.	=	grande
ingl.	=	inglese
mar.	=	marimba
metall.	=	metallofono
micr.	=	microfono
mS	=	mezzosoprano
ob.	=	oboe
orch.	=	orchestra
org.	=	organo
ott.	=	ottavino
perc.	=	percussione
pf.	=	pianoforte
picc.	=	piccolo
quint.	=	quintetto
recit.	=	recitante
r.	=	revisione
S	=	soprano (voce e aggettivo)
sax.	=	sassofono
sint.	=	sintetizzatore
strum.	=	strumento, strumentista
T	=	tenore (voce e aggettivo)
tast.	=	tastiera
timp.	=	timpani
tr.	=	tromba
trb.	=	trombone
v.	=	voce
vcl.	=	violoncello
vl.	=	violino
vla	=	viola
wbl.	=	woodblock

§ 1. Lavori per il teatro

Anno	*Titolo*	*Organico*	*Note*	*Disc.*
1969	*Reconstructie* dramma allegorico composto con Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg, Peter Schat, Jan van Vlijmen	solisti; 3 cori; 3 ob., 4 cl., fl. dritto, 3 sax.; 3 tr., 3 trb., tuba; clav. elett., 2 pf., 5 org.; 2 chit.; 4 vla, 5 vcl., cb., electronics	Libretto: Hugo Claus, Harry Mulisch Ed.: Donemus Durata: 130'	
1976	*Mattheus passie* musiche di scena	8 v.; 2 ob. (anche cor. ingl.); org. hammond; archi (1, 1, 1, 1, 1)	Libretto (olandese): Louis Ferron Manoscritto Durata: 90'	
1977	*Orpheus* musiche di scena	8 v.; chit. elett., chit. B; sint.; perc.	Libretto: Lodewijk de Boer Ed.: Ascolta Music Publishing Durata: 90'	
1980	*George Sand* musiche di scena	8 v.; 4 pianoforti	Libretto: Mia Meyer Manoscritto Durata: 60'	
1984	*Doctor Nero*	5 vla da gamba, clav.	Libretto: Lodewijk de Boer Manoscritto Durata: 45'	
1984-85	*De Stijl* per quattro voci femminili, voce femminile recitante e grande ensemble	2 S, 2 mS, v. femm. recit.; 3 fl., 5 sax. (2 A, 2 T, Bar); 4 tr., 4 trb.; perc. (2 esec.); 2 chit., chit. B; 3 pf. (prefer. 1 pf. elett. – 1 pf. verticale dietro il	Testi (olandesi): M.H.J. Schoenmaekers (*Beginselen der beeldende uiskunde*), M. van Domselaer-Middelkoop (*Herinneringen aan Mondriaan*)	3,14

		pubbl.), sint. (orch. d'archi opp. a.); cb. (ad lib., o 2 sax Bar) – (gli strum. possono essere bilanciati dall'amplif. elett.)	I esec.: Amsterdam, 9 giugno 1985, "Kaalslag" Paradiso Ed. Boosey & Hawkes Durata: 25'
1985-88	*De Materie* musiche di scena per soprano e tenore solisti, due voci recitanti, otto voci e grande ensemble, realizzato in collaborazione con Robert Wilson	I. *De Materie part I*: T solo; 2 S, 2 A, 2 T, 2 B; 3 fl., 2 cor. ingl., 5 cl., 3 cl. b; 4, 4, 4, 1; chit. B; perc. (5 esec.); 2 chit.; 2 pf., 2 sint.; archi (2, 2, 2, 2, 1) – (l'ensemble può essere bilanciato dall'amplif. elett.) II. *Hadewijch*: S solo; 2 S, 2 A, 2 T, 2 B; 3 fl., 2 ob., 2 cor. ingl., 5 cl., 2 cl. B, cl. cb.; 4, 4, 4, 1; chit. B; perc. (5 esec.); a., 2 pf., 2 sint.; 2 chit.; archi (2, 2, 2, 2, 1) – (l'ensemble può essere bilanciato dall'amplif. elett.) III. *De Stijl*: 2 S, 2 mS, v. femm. recit.; 3 fl., 5 sax. (2 A, 2 T, Bar); 4 tr., 4 trb.; perc. (2 esec.); 2 chit., chit. B; 3 pf. (prefer. 1 pf. elett. – 1 pf. verticale dietro il pubbl.), sint. (orch. d'archi/a.); cb. (ad lib., o 2 sax. Bar) – (gli strum. possono essere bilanciati dall'amplif. elett.) IV. *De Materie part IV*: v. recit. femm.; 2 S, 2 A, 2 T, 2 B; 3 fl., 4 ob., 5 cl., 2 cl. B, cl. cb.; 4, 4, 4, 1; perc. (6 esec.); cel., a., 2 pf., 2 sint.; 2 chit., chit. B; archi (2, 2, 2, 2, 1)	Testi (olandese antico): I. *De Materie part I* – da: *Plakkaat van Verlatinge* (1581, dichiarazione dell'indipendenza olandese dalla Spagna), descrizione delle costruzioni navali di Nicolaes Witsen (1690), teoria dell'atomo di David Gorlaeus (1610); II. *Hadewijch* – Settima visione da *Het Visionenboek van Hadewych*; III. *De Stijl* – M.H.J. Schoenmaekers (*Beginselen der beeldende wiskunde*), M. van Domselaer-Middelkoop (*Herinneringen aan Mondriaan*); IV. *De Materie part IV* – da: sonetti di Willem Kloos e ricordi di Marie Curie (Françoise Giroud, *Une femme honorable*) Opera realizzata su commissione e con il supporto finanziario del Fund for the Creation on Music, Amsterdam I esec.: Amsterdam, 1 giugno 1989, Muziektheater (Materie Orkest; Reinbert de Leeuw, dir.) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 100'

Segue § 1. LAVORI PER IL TEATRO

Anno	*Titolo*	*Organico*	*Note*	*Disc.*
1993-94	*Rosa* «a horse drama» musiche di scena in due atti	2 S, 2 T, Bar, cantante di jazz (v. femm.); coro (2 S, 2 A, 2 T, 2 B); 3 fl. (I, II anche ott.), 4 ob., 2 sax. A (I anche S), sax. T (anche sax. Bar, cl. B), sax. Bar (anche sax. T, cl. B); 4, 4, 3, 1; perc. (4 esec.); 2 pf., sint.; 2 chit. elett.; arm. a bocca; archi (min. 4, 4, 2, 2, 2)	Libretto (inglese): Peter Greenaway I esec.: Amsterdam, 2 nov. 1994, Muziektheater (Netherlands Opera; Schoenberg Ensemble; Asko Ensemble; Reinbert de Leeuw, dir.) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 100'	
1995	*Odysseus' Women* musica per *Odyssey*, balletto di Beppe Blankert	4 v. femm.; tast. (campionatore)	I esec.: Rotterdam, 6 maggio 1995, Departure Hall (Beppe Blankert Dance Company) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 75'	

§ 2. COMPOSIZIONI PER ORCHESTRA, ORCHESTRA DA CAMERA, GRANDE ENSEMBLE

Anno	*Titolo*	*Organico*	*Note*	*Disc.*
1963	*Ittrospezione II*	4, 3, 3, 3; 4, 4, 3, 1; timp., perc., vibr., xil.; a., pf.; archi	Su commissione del governo olandese Ed.: Donemus Durata: 15'	
1964	*Ittrospezione III* (Concept I)	cl., sax.; cor., 3 trb.; perc.; 2 pf.; chit.; cb.	Su commissione della città di Amsterdam Ed.: Donemus Durata: 5'	11

1965	*Ittrospezione III* (Concept II)	cl., sax. T; cor., 3 trb.; perc.; 2 pf.; vla, cb.	Ed.: Donemus Durata: 12'	
1966-67	*Anachronie I* per orchestra	3 fl. (III anche ott.), fl. A, 2 ob., cor. ingl., 2 cl., cl. B, 3 fg. (III anche cfg.); 4 cor., 4 tr., 2 trb., trb. B, tuba; timp., perc. (4 esec); cel., a., org. elett. (hammond), pf.; archi (cb. a 5 corde)	Su commissione del Buma Fund I esec.: Rotterdam, 18 genn. 1968 (Rotterdam Filarmonic; Edo de Waart, dir.) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 13'	11
1968	*Contra tempus*	3 fl., 3 ob.; 3 tr., 3 trb.; perc. (2 esec.); 2 pf., 2 tast. (ad lib.); 4 vla	Ed.: Donemus Durata: 18'	11
1969	*Anachronie II*	ob. solo; 4 cor.; a., pf.; archi	Su commissione della città di Amsterdam Ed.: Donemus Durata: 12'	11
1969	*Hoe het is* per live electronics e archi	archi: 12, 10, 12, 12, 6	Su commissione della città di Amsterdam Ed.: Donemus Durata: 30'	
1970	*Spektakel*	3, 3, 3, 3; 4 cor.; perc. (6 esec.); ensemble di improvvisatori (sax. [cl. B]; perc.; chit. B; org. elett. [pf.]; vla [o altro strum.])	Su commissione del governo olandese Ed.: Donemus Durata: 40'	
1970	*De negen symfonieën van Beethoven* per orchestra e campana da gelataio	2, 2, 2, 2; 4 cor., 3 tr., 3 trb.; timp., perc. (2 esec.); pf.; chit. elett.; chit. B; archi	Su commissione del Buma Fund Ed.: Donemus Durata: 12'	

Segue § 2. COMPOSIZIONI PER ORCHESTRA, ORCHESTRA DA CAMERA, GRANDE ENSEMBLE

Anno	*Titolo*	*Organico*	*Note*	*Disc.*
1971	*Volkslied*	per un numero illimitato di ogni tipo di strumenti	Testi: inno nazionale olandese di Wilhelmus van Nassouwe e inno dell'Internazionale socialista Ed.: Donemus Durata: 16'	
1972	*De Volharding*	pf. solo; 3 sax.; 3 tr., 3 trb.	Su commissione del Buma Fund Ed.: Donemus Durata: 17'-40'	
1973	*The Family* musica da film	3 sax.; 2 cor., 3 tr., 3 trb.; 2 chit.; pf.; perc.; archi	Manoscritto Durata: 33'	
1973	*On Jimmy Yancey* per ensemble	fl., 2 sax. A, sax. T. cor., tr., 3 trb.; pf.; cb.	I esec.: Amsterdam 1973 Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 12'	19
1974	*Symfonieën der Nederlanden* per due o più gruppi di fiati	minimo: fl., ob., 6 cl., 3 sax., fg.; 4 cor., 2 cor. Bar, 2 tr., 2 crt., 3 trb., 4 tube, timp., perc. (1 o 2 esec.); cb.	Su commissione della città di Amsterdam Ed.: Molenaar's Muziekcentrale Durata: 12'	17
1975	*Workers Union* per qualsiasi gruppo di strumenti «ad alto volume»		Ed.: Donemus Durata: 15'-20'	9

1975	*Nederland, let op uw schoonheyt* per gruppo di ottoni e/o gruppo di fiati		Ed.: Molenaar's Muziekcentrale Durata: 12'	
1975-77	*Hoketus* per due gruppi di cinque strumentisti	2 fl. di pan, 2 sax. A (ad lib.); 2 set di congas; 2 pf., 2 pf. elett.; 2 chit. B	I esc.: Conservatorio Reale di Den Haag, 31 maggio 1976, "Mayconcert" (Hoketus) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 25'	10, 18
1978	*Hymne to the Memory of Darius Milhaud* versione per orchestra sinfonica dell'originale per fiati, pianoforte e contrabbasso	2, 2, 2, 2; 4, 2, 2, 1; pf.; archi	Ed.: Donemus Durata: 4'	
1978	*Symfonie voor losse snaren* per dodici strumenti ad arco solisti	5 vl., 2 vla, 3 vcl., 2 cb. – «scordatura»	Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 25'-50'	5, 6
1982-83 (r. 1984)	*De Snelheid* per grande ensemble	orch. I: sax. S, sax. A; 2 cor., 2 tr., 2 trb., tuba; perc. (1 o 2 esec. – 4 gr. wbl.); pf. – (tr., sax. e pf. amplif.) orch. II: come orch. I orch. III: 2 fl. (anche fl. A), fl. A; 2 a. elett. (o tast. elett.); chit. B; org. elett. (hammond); perc. 4 vl., 3 vla, 3 vcl., 2 cb. a 5 corde) – (tutti gli strum. bilanciati dall'amplif. elett.)	Su commissione di Edo de Waart e della San Francisco Symphony Orchestra I esec.: San Francisco, 11 genn. 1984, Davies Hall (San Francisco Symphony Orchestra; Edo de Waart dir.) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 18'	1

§ 3. Composizioni vocali

Anno	*Titolo*	*Organico*	*Note*	*Disc.*
1959	*Nocturnen* per soprano e orchestra da camera	S solo; 2 (II anche ott.), 2, 2 (II anche cl. B), 2; 2 cor., 2 trb.; timp., perc. (1 esec.); a., pf. (anche cel.); archi (max 8: 8, 6, 6, 4; cb. a 5 corde) – II S solo (con pf. nascosto)	Testo (francese): Louis Andriessen I esec.: Den Haag, 14 dic. 1959 (Elly Verhagen, S; Orchestra del Conservatorio) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 9'	11
1974	*Il Principe*	2 cori; 2, 2, 2, 2; 3 cor., tuba; pf.; chit. B	Testo (italiano): Niccolò Machiavelli Su commissione dell'Università Cattolica Romana di Nijmengen Ed.: Donemus Durata: 10'	
1972-76	*De Staat* per quattro voci femminili e grande ensemble	2 S, 2 mS; 4 ob. (III, IV anche cor. ingl.); 4 cor.; 4 tr.; 4 trb. (IV trb. B); 2 chit. elett., chit. B; 2 a., 2 pf.; 4 v.a	Testo (greco): Platone (dalla *Repubblica*) Su commissione del Buma Fund I esec.: Amsterdam, 28 nov. 1976 (Nederlandblaeser Ensemble; Lucas Vis, dir.) I classificato al Prize International Rostrum of Composers (Unesco) 1977; premio Matthijs Vermeulen 1977 Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 35'	2,13

1979 (r. 1981)	*Mausoleum* per due baritoni e grande ensemble	2 Bar chiari; 8 cor., 3 tr., 4 trb.; perc. (2 esec.); cimbalom; 2 a., 2 pf.; chit. B; archi (min. 4 vla, 4 vcl., 2 cb.)	Testo (russo): Michail Bakunin, Arthur Arnould I esec.: Amsterdam, 17 giugno 1979 (Louis Landuyt, Lieuwe Visser, Bar; Nederlandblaeser Ensemble, con elem. agg.; Lucas Vis, dir.) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 32'	10
1980	*Erik Satie – Messe des pauvres* arrangiamento	coro misto (diviso in 2); cl. cb.; a., fis.; 7 vl., 2 vla, 4 vcl., 2 cb.	Ed.: Donemus Durata: 18'	
1980-81	*De Tijd* per coro femminile e grande ensemble	coro femm.; 6 fl., 2 fl. A, 3 cl., cl. cb.; 6 tr.; perc. (6-8 esec.); 2 a., 2 pf., org. hammond; 2 chit. B; archi (vl., vla, cb.; il cb. può essere moderatamente amplif.)	Testo (latino): sant'Agostino (dalle *Confessioni*) Su commissione del governo olandese I esec.: Conservatorio Reale di Den Haag, 1 giugno 1981, Holland Festival (coro ed ensemble degli studenti; Reinbert de Leeuw, dir.) Premio Kees van Baaren 1982 Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 41'	15
1988	*Hadewijch* per soprano, otto voci e grande ensemble	S solo; 2 S, 2 A, 2 T, 2 B; 3 fl., 2 ob., 2 cor. ingl., 5 cl., 2 cl. B, cl. cb.; 4, 4, 4, 1; chit. B; perc. (5 esec.); a., 2 pf., 2 sint.; 2 chit.; archi (2, 2, 2, 2, 1) – (l'ensemble può essere bilanciato dall'amplif. elett.)	Testo: Settima visione da *Het Visionenboek van Hadewych* I esec.: Amsterdam, 1 giugno 1989, Muziektheater (Wendy Hill, S; Materie Orkest; Reinbert de Leeuw, dir.) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 25'	

Segue § 3. COMPOSIZIONI VOCALI

Anno	*Titolo*	*Organico*	*Note*	*Disc.*
1989	*Nietzsche redet*	v. recit.; fl. A, cor. ingl., cl. A, cl. B, fg.; 2 pf.; 2 vl., vla, 2 vcl., cb.	Testo (tedesco): Friedrich Nietzsche Opera realizzata su commissione e con il supporto finanziario del Fund for the Creation on Music, Amsterdam Ed.: Donemus Durata: 18'	15
1990	*Flora Tristan* per coro misto a cappella		Testo: F. Bourgonje Ed.: Donemus Durata: 16'	
1991	*Dances* per soprano e orchestra da camera (per la coreografia di *De Trap* di Bianca van Dillen)	S; perc.; a., pf.; archi (cb. a 5 corde) – (a. e pf. possono essere leggermente amplif.)	Testo (inglese): Joan Grant (*The Winged Pharaoh*) Su commissione della Dansproduktie e del Fund for the Creation of Music, Amsterdam I esec: Amsterdam, 24 aprile 1991, Theater Frascati (Stichting Dansproduktie) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 25'	3
1991	*M is for Man, Music, Mozart* musica per video (progetto musicale di Louis Andriessen con visualizzazione di Peter Greenaway)	cantante di jazz (no S); fl., sax. A, sax. T; cor., 3 tr., 3 trb.; pf.; cb.	In preparazione una versione per performance dal vivo I esec.: Utrecht, 22 sett. 1991, Netherlands Filmdays	16

			II premio FIPA, Cannes 1992 Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 30'
1996	*De Laatste Dag (The Last Day)* per quattro voci maschili, voce bianca e grande ensemble	v. bianca S, 4 v. masch.; 4, 4, 6, 4; 4, 4, 3, 1; perc. (4 esec.); a., 2 pf., 2 sint.; 2 chit. elett., chit. B; archi (min. 4, 4, 2, 2, 2)	Testo (olandese): Lucebert (1924–94) e canzone popolare del Brabante I esec.: Amsterdam, 7 giugno 1996, Holland Festival, Koninklijk Theater Carré; (Schoenberg Ensemble; Nieuw Ensemble; Nederlandblaeser Ensemble; v. del Netherlands Chamber Choir; Reinbert de Leeuw, dir.) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 26'
1996	*Tao (De Weg)* per voci femminili e grande ensemble		Testo: comprende scritti di Lao Tse I esec.: 18 ott. 1996, Donaueschingen (Netherlands Radio Orchestra; Peter Eötvös, dir.) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 18'
	In preparazione una composizione per voci bianche ed ensemble; la prima esecuzione è prevista a Colonia nel giugno 1997		

§ 4. Musica da camera

Anno	*Titolo*	*Organico*	*Note*	*Disc.*
1956	*Sonata* per flauto e pianoforte		Ed.: Donemus Durata: 9'	
1958	*Séries* per due pianoforti		Ed.: Donemus Durata: 9'	
1959	*Percosse* per flauto, tromba, fagotto e percussione		Manoscritto Durata: 5'	
1961	*Trois pièces* per pianoforte (per la mano sinistra)		Ed.: Donemus Durata: 9'	
1961	*Paintings* per flauto e pianoforte		Ed.: Moeck Durata: ad lib.	
1961	*Aanloop en sprongen* (*Rincorsa e salti*) per flauto, oboe e clarinetto		Ed.: Donemus Durata: 5'	
1961	*Joli commentaire* per pianoforte a quattro mani		Manoscritto	
1962	*Triplum per chitarra*		Ed.: Broekmans & van Poppel Durata: 5'	7,12
1963	*Registers* per pianoforte		Ed.: Donemus Durata: 7'	

1964	*A Flower Song II* per oboe	Ed.: Donemus Durata: 4'
1964	*Sweet* per flauto dritto contralto (soprano) (originariamente, *Sweet for Recorders*, per flauto e nastro magnetico)	Su commissione di Frans Brüggen Ed.: Schott Durata: 8'
1964	*A Flower Song III* per violoncello	Ed.: Donemus Durata: 7'
1965	*Introspezione III* frammento per due pianoforti e sassofono tenore ad libitum	Ed.: Donemus Durata: 5'
1965	*Double* per clarinetto e pianoforte	Su commissione del Buma Fund Ed.: Donemus Durata: 8'
1966	*Souvenirs d'enfance* pezzi per pianoforte solo	Ed.: Querido Durata: ad lib.
1967	*The Garden of Ryoan-gi* per tre organi elettronici	Manoscritto Durata: 19'
1969	*Choralvorspiele* per l'organo a canne "The Busy Drone"	Manoscritto Durata: 4'
1970	*Vergeet mij niet* per un oboista che suoni anche il pianoforte	Manoscritto Durata: 4'

Segue § 4. MUSICA DA CAMERA

Anno	*Titolo*	*Organico*	*Note*	*Disc.*
1971	*In Memoriam* musica elettronica		Ed.: Donemus Durata: 5'	
1973	*Il Duce* musica elettronica		Su commissione della radio olandese Ed.: Donemus Durata: 16'	
1972-74	*Melodie* per flauto dritto soprano e pianoforte		Ed.: Schott Durata: 25'	6
1979	*Felicitatie* per tre trombe		Per il 70° compleanno di Walter Maas Ed.: Donemus Durata: 1'	
1981	*La Voce* per violoncello e voce	1 solo esec.	Testo (italiano): Cesare Pavese Su commissione dell'Amsterdam Arts Fund I esec.: Frances-Marie Uitti Ed.: Donemus Durata: 8'	
1981	*Ende* per un flautista che suoni due flauti dritti contralti		Ed.: Ascolta Music Publishing	4
1982	*Ouverture to Orpheus* per clavicembalo		Su commissione della fondazione Johan Wagenaar Ed.: Donemus Durata: 12'	

1982	*Disco* per violino e pianoforte		Su commissione del governo olandese Ed.: Donemus Durata: 14'
1983	*Trepidus* per pianoforte		I esec.: Gerard Bouwhuis Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 6'
1986	*Dubbelspoor* musica per balletto	pf., clav., glock., cel.	Ed.: Donemus Durata: 14'-40'
1986	*De Lijn* per tre flauti		Manoscritto
1988	*De Toren* per carillon		Su commissione della Chiesa Medievale di Utrecht Ed.: Donemus Durata: 20'
1991	*Facing Death* per quartetto d'archi amplificato		Su commissione della fondazione Koussevitzky per il Kronos Quartet I esec.: University of Wisconsin, 5 aprile 1991, Pabst Theatre (Kronos Quartet) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 18'
1991	*Hout* per sassofono tenore, marimba, chitarra e pianoforte		Su commissione di D.G. Simons e del Fund for the Creation of Music di Amsterdam per l'ensemble Loos

Segue § 4. MUSICA DA CAMERA

Anno	*Titolo*	*Organico*	*Note*	*Disc.*
			I esec.: Amsterdam, 3 nov. 1991, Theater Frascati (Loos) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 10'	
1991	*Lacrimosa* per due fagotti		Ed.: Donemus Durata: 9'	
1992	*Facing Death* versione per quartetto di sassofoni		I esec.: Amsterdam, 7 marzo 1993 (Aurelia Saxophone Quartet) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 20'	
1992	*The Memory of Roses* per una pianista		Opera realizzata su commissione e con il supporto finanziario del Fund for the Creation on Music, Amsterdam Manoscritto Durata: 9'	21
1994	*Base* per pianoforte (per la mano sinistra)		In ricordo di David Huntley I esec.: New York, 13 ottobre 1994, Merkin Concert Hall (Kathleen Supove) Ed.: Boosey & Hawkes Durata: 3'	
1994	*Zilver* per ensemble misto	fl., cl.; mar.; pf.; vl., vla	I esec.: Los Angeles, 11 genn. 1995, Modern Art Museum (California	

1995 *De Komst van Willibrord*
per carillon

EAR Unit)
Ed.: Boosey & Hawkes
Durata: 14'

1995 *To Pauline O*
per oboe solo

I esec.: Utrecht, 29 agosto 1995, Dom Tower (Arie Abbenes)
Ed.: Boosey & Hawkes
Durata: 9'

I esec.: Rotterdam, 8 nov. 1995, De Unie (Pauline Oostenrijk)
Ed.: Boosey & Hawkes
(in preparazione)
Durata: 8'

Nota bibliografica

(a cura di Els van Swol)

A. *Scritti di Louis Andriessen*

ANDRIESSEN Louis, *De Staat, Il Principe, Il Duce, Hoketus*, «Key Notes», 6 (1977/2), pp. 42-4.

ANDRIESSEN Louis, SCHOENBERGER Elmer, *Componeren: een les: tekst voor een televisie-programma van Hans Hulscher over Louis Andriessen*, «Muziek & Dans», III, 1 (marzo 1979), pp. 13-6.

ANDRIESSEN Louis, *Chromatiek is in China nog zeldzamer dan televisie*, «Muziek & Dans», VI, 5 (1982), pp. 9-11; VI, 6, pp. 19-21.

ANDRIESSEN Louis, SCHOENBERGER Elmer, *Het apollinisch uurwerk*, Amsterdam, Bezige Bij 1983.
[Ed. ingl. *The Apollonian Clockwork - On Stravinsky*, New York, Oxford University Press 1989]

ANDRIESSEN Louis, *Je kunt wel zeggen: ik maak een vierdelig meesterwerk, maar dat zijn ook wel een beetje jongensdromen: Louis Andriessen over het componeren van deel 1 en 2 van zijn opera "De Materie"*, «Vrij Nederland», 10 dicembre 1988.

ANDRIESSEN Louis, HARSH Edward, *The past as a presence in part one of Louis Andriessen's "De Materie"*, «Contemporary Music Review», VI, 2 (1992), pp. 59-70.

B. *Pubblicazioni e interviste sul compositore e la sua opera*

MCDERMOTT Vincent, *Current chronicle: The Netherlands*, «The Musical Quarterly», LII (1996), pp. 511-4.
(Su *Ittrospezione III* [Concept II])

VERMEULEN Ernst, *Compositions by Louis Andriessen and Peter Schat incorporating quotations/Zitatenkompositionen von Louis Andriessen und Peter Schat*, «Sonorum Speculum», 35 (estate 1968), pp. 1-12.

PAAP Wouter, *Het effect van "Reconstructie"*, «Mens & Melodie», XXIV, 8 (agosto 1969), pp. 228-31.

KOEGLER Horst, *Gemeinschaftsoper "Reconstruction"*, «Musica», XIII (1969), p. 464.

VERMEULEN Ernst , *Das Holland Festival 1969 im Zeichen der Oper "Reconstructie"*, «Melos», XXXVI (ottobre 1969), pp. 434-7.

KULLBERG Barbara L., *Vom Snobismus betrogen: Holland Festival 1969 nur scheinbar von der Revolution überschattet*, «Neue Zeitschrift für Musik», CXXX (ottobre 1969), pp. 448-51.
(Su *Reconstructie*)

SCHWARTZ Elliott, *Current chronicle: The Netherlands*, «The Musical Quarterly», LVI, 1 (1970), pp. 119-21.
(Su *Reconstructie*)

SCHOUTEN Martin, *Met De Volharding de boer op: Louis Andriessen en zijn rode kapel*, «Haagse Post» (luglio 1973), pp. 26-31.
(Intervista)

SCHOUTEN Martin, *Hoe De Zestigers de Nederlandse muziek uit de droom hielpen*, «Haagse Post» (1973), pp. 56-66.
(Intervista su *Reconstructie*)

STEENHUIS Aafke, WIJTMAN Barend, *Gesprek met Louis Andriessen: "Mensen moeten ophouden met te doen wat meneer zegt"*, «De Groene Amsterdammer», 28 luglio 1976, pp. 3-4.

KOOPMANS Rudy, *Nieuwe composities: Met gepriegel houd ik mij niet bezig*, «De Volkskrant», 18 settembre 1976.

KOOPMANS Rudy, *On music and politics: activism of five Dutch composers*, «Key Notes», 4 (1976/2), pp. 19-36.

OTTEN Willem-Jan, SCHOENBERGER Elmer, *Louis Andriessen's Matthew Passion and Orpheus: two steps up from the Hades of the opera tradition*, «Key Notes», 7 (1978/1), pp. 22-34.

WITTS Dick, *On Misha Mengelberg - on Louis Andriessen*, «Musics», 18 (luglio 1978), pp. 8-11.

FERRON Louis, *De levensgevaarlijke muziek van Louis Andriessen*, «VPRO-Gids», 27 gennaio 1979, pp. 5-8.

APON Annette, DE GRAAFF Ton, *Louis Andriessen: esthetiek en techniek*, «Skrien», 95 (marzo 1980), pp. 8-15.
(Intervista sulla musica da film)

KONING Renk, JANSEN Kasper, *Louis Andriessen, componist van onbereikbare visioenen: "Muziek gaat nergens over, muziek is alleen muziek"*, «NRC» 19 maggio 1981 (speciale Holland Festival), pp. 13-5.
(Intervista)

SCHOENBERGER Elmer, *Over het ontstaan van "De Tijd": Elmer Schoenberger in gesprek met Louis Andriessen*, «De Revisor» (1981), 2, pp. 24-32.
[Ed. ingl. *On the conceiving of Time*, «Key Notes», 13 (1981/2), pp. 5-11]

SIEGEL Wayne, *Louis Andriessen: De Staat*, «Dansk Musik Tidsskrift», LV, 5 (aprile 1981), pp. 219-25.

DE BEER Roland, *"Wie heeft mij gevaarlijk gevonden?"*, «De Volkskrant», 9 maggio 1981.
(Intervista su *De Tijd*)

OTTEN Willem-Jan, *Het verstrijken van "De Tijd" is iets bijzonders*, «Vrij Nederland», XLII (giugno 1981), p. 17.

POTTER Keith, *The music of Louis Andriessen: dialectical double-Dutch?*, «Contact: Today's Music», 23 (1981), pp. 16-22.

HAAKMAN Anton, *Identifying Igor Stravinsky: the Apollonian Clockwork by Louis Andriessen and Elmer Schoenberger*, «Key Notes», 18 (1983/2), pp. 23-6.

SCHOENBERGER Elmer, *"Velocity" in San Francisco*, «Key Notes», 19 (1984/1), pp. 36-7.

DE BEER Roland, *Kaalslag: presenting four premières in the Holland Festival*, «Key Notes», 21 (1985/1), pp. 26-32.
(Fra l'altro, su *De Stijl*)

DE BEER Roland, *Mondriaans compositie met drie kleuren uitgangspunt voor "De Stijl" van Louis Andriessen*, «Muziek en Dans», IX, 5/6 (giugno 1985), pp. 2-6.

OEHLSCHLÄGEL Reinhard, *Etwas anderes tun, als die Leute tun: ein Porträt des Komponisten Louis Andriessen*, «MusicTexte», 9 (aprile 1985), pp. 16-31.

ROODUIJN Tom, *Zeven jongens en een ouwe opera*, «Haagse Post», 20 dicembre 1986, pp. 105-8.
(Su *Reconstructie*)

DESMEDT Elisabeth, *Louis Andriessen: eerst muziek, dan politiek: proefschrift, voorgelegd tot het behalen van de graad van licentiaat in de musicologie aan de Rijksuniversiteit van Gent*, tesi di laurea in fiammingo, 1988.

DE MAN Jos, *Louis Andriessen, de materie en de liefde voor Gorlaeus*, «De Volkskrant», 18 luglio 1987.

COENEN Alcedo, *Louis Andriessen "De Materie"*, «Key Notes», 25 (1988/89), pp. 2-12.

WAA Frits van der, *Muziek voor onderbuik en bovenkamer: Louis Andriessen als koorddanser*, «De Groene Amsterdammer», 24 maggio 1989.

WAA Frits van der, *Werkelijk componeren is iets uitvinden: Louis Andriessen*, «De Groene Amsterdammer», 24 maggio 1989.

GRONEMEYER Gisela, *Spiel nach strengen Regeln: der holländische Komponist Louis Andriessen*, «Neue Zeitschrift für Musik», CLIII, 7/8 (1992), pp. 52-7.

MICHELSEN Morten, *Louis Andriessen dramatiske tal*, «Dansk Musik Tidsskrift» (1991/92), 5, pp. 162-9.

DIJL Frank van, *Louis Andriessen zei tegen Beppie Blankert: "We moesten weer eens iets moois maken"*, «The Daily Dancer», I, 1 (1993), pp. 4-6.

POLLING Kees, *Goede componisten houden van popmuziek*, «VPRO-Gids», 25 (19-26 giugno 1993), pp. 7-9.
(Intervista con L. Andriessen, R. Zuidam e G. Bouwhuis)

ROSSUM Frans van, SMIT Sytze, VOETEN Jessica, *Louis Andriessen: Na Chopin en Mendelssohn komen we in een modderbad terecht*, «Entr'acte», 8 (ottobre 1993), pp. 23-30.
(Intervista)

LUTTIKHUIS Paul, *Smaak ontwikkel je in de kroeg: L. A. en zijn leerlingcomponisten*, «NRC Handelsblad, Cultureel Supplement», 22 ottobre 1993.

WAA Frits van der, *Louis Andriessen: In mijn muziek gebeurt maar één ding tegelijk*, in *Programmaboekje Festival in de Branding*, Den Haag, Johan Wagenaar Stg 1993.

NAGAN Doron, *Componeren zonder compromissen*, «Algemeen Dagblad», 28 ottobre 1993.
(Intervista)

SOMERS Maartje, PUTTEN Bas van, *Driedubbele moord in de visafslag*, «Het Parool», 30 ottobre 1993.

POLLING Kees, *Louis Andriessen: trivialia en het echte grote werk*, «VPRO-Gids», 45 (6-12 novembre 1993), pp. 6-7.
(Intervista sul cd *The Memory of Roses*)

WAA Frits van der, *De slag van Andriessen*, Amsterdam, De Bezige Bij 1993.

WRIGHT David, *Louis Andriessen: Polity, time, speed, substance*, «Tempo, a quarterly review of modern music», 187 (dicembre 1993), pp. 7-13.
(Su *De Staat*, *De Tijd*, *De Snelheid* e *De Materie*)

FORD Andrew, *Composer to composer - Conversations about contemporary music*, St Leonard (Australia), Allen and Unwin 1993.

PUTTEN Bas van, *Schubert is niet radicaal genoeg*, «Het Parool», 8 gennaio 1994.
(Intervista)

ROSSUM Frans van, SMIT Sytze, *Louis Andriessen: after Chopin and Mendelssohn we landed in a mudbath*, «Key Notes», 28 (marzo 1994), pp. 8-15.
(Intervista)

OTTEN Willem-Jan, *De hymne van de nederlaag*, «NRC Hadelsblad», 5 novembre 1993.
[Ed. ingl. *The hymn of defeat*, «Key Notes», 29 (giugno 1994), pp. 14-5]

ZEGERS Mirjam, *Andriessen: "Opera zonder dat rare 19e-eeuwse geluid"*, «Odeon», V, 17 (sett./ott./nov. 1994), pp. 16-7.
(Intervista)

LINDEN Neil van der, *Greenaway: vijf redenen voor een opera*, «Odeon», V, 17 (sett./ott./nov. 1994), pp. 18-9.
(Intervista)

VOERMANS Erik, *Webber, Morricone en een paard*, «Het Parool», 29 ottobre 1994.

JANSSEN Peter, *"The moment someone starts to sing it immediately becomes a lot more interesting; three composers in conversation about their new operas"*, «Key Notes», XXVIII, 4 (dicembre 1994), pp. 18-23.
(Intervista con Louis Andriessen, Theo Loevendie e Klaas de Vries)

CODY Joshua, *Louis Andriessen in conversation with Joshua Cody*, «The Paris New Music Review», I, 9 (dicembre 1994), pp. 7-9.

BARWIN Gary, *Not "frumpy, wispy, artificial, finicky, or aesthetic"; ideas in the music of Louis Andriessen*, «Musicworks; the journal of sound exploration» LX (1994), pp. 32-40.

ENRIGHT Robert, *Louis Andriessen*, «Border Crossing», 1996, pp. 32-8.
(Intervista)

Nota discografica

Il seguente elenco comprende una selezione di incisioni disponibili su cd; l'ordine è alfabetico per casa discografica e le informazioni sono integrate, per le necessità di consultazione, dal precedente *Catalogo delle opere.*

1. Argo 443214-2
   De Snelheid.
   Icebreaker Terminal Velocity

2. Attacca Babel 8949-2
   De Staat (versione per due pianoforti)
   Gerard Bouwhuis, Cees van Zeeland, pf.

3. Attacca Babel 9375
   De Stijl, Trepidus, Dances

4. Attacca Babel 8847-5
   Sweet for Recorders, Ende
   Walter van Hauwe, fl. dritti
   "Ladder of Escape 4"

5. Attacca Babel 8844-2
   Symphonie voor losse snaren
   Caecilia Consort; Ed Spanjaard, dir.

6. Attacca Babel 9267-6 DDD
   Symphonie voor losse snaren
   Caecilia Consort; Ed Spanjaard, dir.
   Melodie
   Frans Brüggen, fl. dritto S; Louis Andriessen, pf.

7. Attacca Babel 8846-4
   Triplum
   Robby Faverey, chit.
   "Ladder of Escape 2"

8. BVHaast CD 9303
   Nadir e Zenit
   Improvvisazioni di Louis Andriessen e Greetje Bijma

9. BVHaast CD 9110
Workers Union
Ricciotti Ensemble
"21 Years Stage on Street"

10. Donemus-Composer's Voice compact disc CV 20
Hoketus
Ensemble Hoketus
Mausoleum
Charles van Tassel, David Barick, Bar; Asko Ensemble; Schönberg Ensemble; Reinbert de Leeuw, dir.

11. Donemus-Highlights CV 54
Nocturnen, Ittrospezione III, Anachronie I, Contra Tempus, Anachronie II

12. Donemus-Composer's Voice compact disc CVCD 8701
Triplum
Wim Hoogewerf, chit.
"Guitar Music from the Netherlands"

13. Elektra Nonesuch 9 79251-2
De Staat
Schönberg Ensemble; Reinbert de Leeuw, dir.

14. Elektra Nonesuch 7559-79342-2
De Stijl
Asko Ensemble; Schönberg Ensemble; Gertrude Thomas, v.; Reinbert De Leeuw, dir.

15. Elektra Nonesuch 7559-79291-2
De Tijd
Schönberg Ensemble; Percussion Group The Hague; Netherlands Chamber Choir; Reinbert De Leeuw, dir.

16. Elektra Nonesuch 7559-79342-2
M is for Man, Music, Mozart
Orkest de Volharding; Astrid Seriese, v.; Jurgen Hempel, dir.

17. Molenaar's Muziekcentrale MBCD 31.1024.72
Symphonieën der Nederlanden
Amsterdam Wind Ensemble; Heinz Friesen, dir.
"Music for Ballet,
Masterpieces for Band, vol. 7"

18. New Albion Records, Inc., San Francisco (CA) NA 019 CD
    Hoketus
    The California Ear Unit

19. NM Classics 92021
    On Jimmy Yancey Dat gebeurt in Vietnam
    De Volharding "Trajecten" (20 Years De Volharding)

20. Sony SK 66483
    Hout
    Bang on a Can Industry

21. VPRO EW 9304
    The Memory of Roses

Indice dei nomi

Finito di stampare nel mese di luglio 1996
presso Stampatre - Torino

«Rifiuto la teoria della continuità del mio lavoro. Mi servo di quel che trovo intorno a me, a seconda dell'occasione, e si tratta sempre di qualcosa di diverso».
Affermazione, questa di Andriessen, sufficiente a sintetizzare la filosofia dell'uomo e dell'artista.
Dal dopoguerra a oggi, forte di una formazione classica e di una morale "artigiana" della composizione, toccando serialità e minimalismo, accompagnata da amori neoclassici mai rinnegati e da una viva curiosità per qualunque "inquinamento sonoro" contemporaneo, la vicenda creativa di un compositore così olandese eppure così cosmopolita da diventare un riferimento per i musicisti e per il pubblico.

Enzo Restagno insegna Storia della Musica al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Torino. La sua attività di musicologo e critico lo ha portato a collaborare con riviste e quotidiani italiani e stranieri e a realizzare vari programmi radiofonici con la Rai. Appassionato esperto di musica contemporanea, è membro dal 1996, con Roman Vlad, del comitato artistico del festival Settembre Musica di Torino.

In copertina:
Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43
olio su tela, 127x127 cm
(The Museum of Modern Art, New York.
Donazione anonima)

Grafica di copertina: Marco Rostagno

ISBN 88-7063-289-X
9 788878 082892

Prezzo di vendita al pubblico
L. 35.000
(IVA inclusa)